I TESTI
13

ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA
PER GLI STUDI SU CANOVA E IL NEOCLASSICISMO

ALFRED GOTTHOLD MEYER

CANOVA

Introduzione e traduzione in italiano
a cura di
Alexander Auf der Heyde

Bassano del Grappa
2014

Pubblicazione realizzata
con il contributo di

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI VERONA VICENZA
BELLUNO E ANCONA

Direzione editoriale: Giuliana Ericani
Redazione: Giuliana Ericani, Valentina Dall'Ara, Moira Mascotto
Revisione della traduzione: Arnaldo Bruni, Elena Catra, Gianni Venturi

© 2014
Istituto internazionale di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo
ISBN: 978-88-902885-6-2

INDICE

CANOVA DIVULGATO TRA "KÖNNEN" e "WOLLEN"
NELL'OPERA DI ALFRED GOTTHOLD MEYER p. 7
Alexander Auf der Heyde

CANOVA
Alfred Gotthold Meyer

APPENDICE
I. Commento delle illustrazioni riprodotte p. 27
a cura di Alexander Auf der Heyde,
con la collaborazione di Sara Filippin

II. Canova p. 37
traduzione in italiano
a cura di Alexander Auf der Heyde

INDICE DEI NOMI p. 118

INDICE DELLE OPERE DI CANOVA p. 124
a cura di Elena Catra

INDICE DEI LUOGHI p. 128
a cura di Elena Catra

*CANOVA DIVULGATO TRA "KÖNNEN" E "WOLLEN" NELL'OPERA DI ALFRED GOTTHOLD MEYER**

Alexander Auf der Heyde

"Conoscete per caso il celebre storico dell'arte Knackwurst? – Io non lo conosco"[1]. L'ormai celebre stortura del cognome Knackfuß / Knackwurst (salamino croccante) con cui Anton Springer mette in ridicolo il più noto divulgatore artistico della Germania guglielmina, oltre a rivelare l'alterigia dei cattedratici, la dice lunga sull'autoconsapevolezza dell'ancor giovane storia dell'arte universitaria in Germania. In questi anni, nella loro ricerca di affermazione e legittimazione scientifica, gli storici dell'arte universitari tendono le mani alle scienze storiche e naturali, perfino alla psicologia della percezione, mentre tolgono il saluto alla cultura narrativa di matrice tardo-romantica che fino a poco tempo prima ne era stata l'interprete privilegiata. La vittima più nota di tale tendenza è Herman Grimm, la cui biografia raffaellesca (1873) viene pesantemente stroncata proprio da Springer: se dunque l'ambito accademico privilegia il ritorno all'idea winckelmanniana della storia dell'arte senza nomi (basti pensare a Wölfflin) abbiamo d'altro canto una fioritura senza precedenti della forma biografica a livello divulgativo[2]. Gli articoli biografici del famoso periodico monacense "Die Kunst für Alle" sono l'esempio più noto della voracità con cui il grande pubblico legge storie e vicende d'artista[3]. Sulla scia del successo editoriale riscosso dal periodico di Friedrich Pecht si collocano anche altre iniziative, come appunto la collana delle "Künstler-Monographien" inaugurate nel 1895 da Hermann Knackfuß e pubblicate fino al 1941 per conto dell'editore Velhagen & Klasing a Bielefeld[4].

***

* Questo studio deve molto all'aiuto e ai consigli di Elena Catra, Margherita d'Ayala Valva, Sara Filippin e Dorothea Peters.

1. Cit. da U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 120.
2. Cfr. K. Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin, Akademie-Verlag, 2005, pp. 159-179. Della stessa autrice, cfr. *Künstler für alle?: die Faszination des Biographischen um 1900*, in *„Die Kunst für Alle" (1885 - 1944), zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, hrsg. von I. Lauterbach, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2010, pp. 73-78.
3. Per una panoramica sul problema della divulgazione storico-artistica nella Germania di fine Otto e inizio Novecento, cfr. l'introduzione dei curatori in *Teilhabe am Schönen: Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, a cura di J. Imorde, A. Zeising, Weimar, VDG, 2013, pp. 9-26; nello stesso libro vedasi anche il saggio di S. Fastert, *Die Aufgaben der Kunst. Hugo Bruckmann, Friedrich Pecht und die "Kunst für Alle"*, ivi, pp. 115-134.
4. Cfr. anche il breve cenno alla collana di Knackfuß nel volume di G. Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press, 2006, pp. 150-151.

Hermann Knackfuß fu un pittore di storia particolarmente amato dal Kaiser Guglielmo II e in genere dall'*establishment* conservatore dell'impero tedesco[5]. Fu inoltre professore di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Kassel e da tempo interveniva in materia storico-artistica su "Velhagen & Klasings Monatshefte", un mensile riccamente illustrato di letture per famiglie, che riprendeva il filo del suo predecessore "Daheim", godendo di un discreto successo presso il pubblico conservatore grazie alla sua impronta marcatamente nazional-popolare e cristiana[6]. La sede della casa editrice era Bielefeld (Westfalia orientale), ma l'attività editoriale era per lo più concentrata a Berlino. Infatti, è grazie alla corrispondenza tra l'editore Johannes Klasing (1846-1927) e Robert Ernesti, il redattore berlinese di "Velhagen & Klasings Monatshefte", che possiamo ricostruire le vicende storico-editoriali della collana e in particolare la genesi della monografia di Canova.
Al 20 aprile 1894 risale una lettera di Klasing, il quale propone a Knackfuß di ripubblicare gli articoli monografici già apparsi sulle "Monatshefte" in forma monografica, con molte immagini e un testo più ricco, vendibili al prezzo di tre marchi[7]. Inizialmente la tiratura doveva essere di tremila esemplari (il pagamento dell'onorario di duecento marchi per l'autore sarebbe avvenuto dopo la vendita di millecinquecento copie)[8]. L'editore si riserva, però, il privilegio

5. "In der Nachfolge K. Justis und H. Grimms gab Knackfuß bei Velhagen & Klasing 12 populäre Künstlermonographien heraus (Michelangelo, Raffael, Tizian, Velasquez, Murillo, Rubens, van Dyck, Rembrandt, F. Hals, Holbein der Ältere, Holbein der Jüngere, Dürer). Wenn er auch der Kulturhistoriographie im Sinne Grimms folgte, so ging er doch über dessen klassisch-idealistisches Verständnis von Kunst, das nur eine Beschäftigung mit italienischen Künstlern der Renaissance zuließ, hinaus; er berichtete über Künstler verschiedener Länder und Kunstperioden. Entsprechend der neuen positiven Bewertung des Barock zu Ende des 19. Jahrhunderts zählten dazu auch Monographien über Künstler dieser Epoche. Knackfuß' kunstgeschichtliches Verständnis, das der Geniegeschichte Vasaris folgt, mündete ein in eine Gesamtdarstellung der Geschichte der Kunst. (Allgemeine Kunstgeschichte, 3 Bände, 1897 ff., mit M. G. Zimmermann u. W. Gensel; Deutsche Kunstgeschichte, 2 Bände, 1888)". B. Lohkamp, *Knackfuß, Hermann*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. XII, Berlin, Duncker & Humblot, 1980, pp. 149-150; C. Stolz, *Hermann Knackfuss: Monographie über einen im 19. Jahrhundert in Wissen geborenen Künstler*, Wissen, Nising, 1975.
6. La rivista di Klasing si pone come alternativa cristiano-conservatrice e nazionale alla ben più nota "Die Gartenlaube". Dopo il 1885 il periodico si chiama "Neue Monatshefte des Daheim" (1.1886/87-3.1888/89), "Velhagen & Klasings Neue Monatshefte" (4.1889/90-5.1890/91) e infine „Velhagen & Klasings Monatshefte" (6.1891/92-61.1953). Per la storia editoriale della rivista e della casa editrice Velhagen & Klasing, cfr. D. Barth, *Das Daheim und sein Verleger August Klasing, eine kultur- und zeitgeschichtliche Untersuchung über ein deutsches Familienblatt des XIX. Jahrhunderts*, in "Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg", 66 (1968-1969), pp. 43-110; *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, 1.2: *Das Kaiserreich 1871-1918*, a cura di G. Jäger, Berlin, de Gruyter, 2003, pp. 435-437.
7. Si tratta dell'equivalente di circa Euro 15,49 (settembre 2014).
8. Lettera di J. Klasing a H. Knackfuß (Bielefeld, 20 aprile 1894). Stadtarchivi Bielefeld:

di decidere sui numeri e sull'ordine degli artisti da pubblicare: di fatto – poiché tali decisioni derivano da considerazioni prettamente commerciali - i nomi degli artisti trattati nei trentasei volumi apparsi entro il mese di settembre 1898 rappresentano una specie di canone, di graduatoria del gusto nella Germania imperiale. Fino a quel momento, più della metà dei volumi riguarda i classici della pittura europea[9]; un'altra voce sostanziale è formata da artisti particolarmente cari all'imperatore Guglielmo II e all'*establishment* tedesco dell'epoca[10]; a questi vanno associati pittori di genere particolarmente cari al grande pubblico[11] e alcuni esponenti più popolari del Romanticismo tedesco[12]. Infine c'è un gruppo di artisti meno facilmente classificabili: ad esempio, Thorvaldsen (16/A. Rosenberg) è stato in questi anni oggetto di un importante studio di Julius Lange e rientra sempre nella galassia degli artisti "tedeschi"; Schinkel (28/H. Ziller) e Chodowiecki (21/L. Kaemmerer) sono autori "berlinesi", lo stesso può valere per Watteau (15/A. Rosenberg) che è uno degli artisti più amati da re Federico I di Prussia e di cui sono conservati molti lavori nelle raccolte berlinesi[13]. Inizialmente Knackfuß è l'unico autore della collana, ma il successo dei volumi e l'impegno di redigere sempre per Velhagen & Klasing una *Allgemeine Kunstgeschichte*, rende necessario il coinvolgimento di altri scrittori (in primo luogo lo storico dell'arte Adolf Rosenberg): una decisione condivisa in un primo momento, poi però contestata da Knackfuß, il quale chiede a Klasing un secondo onorario per la curatela della collana, dal momento che il suo nome nel frattempo è diventato un 'marchio' di successo (ed è questa, forse, la ragione dell'ilarità di Springer)[14]. A giudicare dalla quantità e dalla vastità del panorama di prodotti editoriali di Velhagen & Klasing, sembra opportuno parlare di una *équipe* di autori, più o meno noti, che affiancano Knackfuß nella redazione delle monografie artistiche, storiche

210,40/Nr535 (la stessa filzasarà in seguito abbreviata con la sigla SAB.

9. SAB, Raffaello (1/H. Knackfuss), Rubens (2/H. Knackfuss), Rembrandt (3/H.Knackfuss), Michelangelo (4/H. Knackfuss), Dürer (5/H. Knackfuss), Velazquez (6/ H. Knackfuss), Teniers il Giovane (8/A. Rosenberg), Murillo (10/H. Knackfuss), Frans Hals (12/H. Knackfuss), van Dyck (13/H. Knackfuss), Holbein il Giovane (17/ H. Knackfuss), Terborch & Jan Steen (19/A. Rosenberg), Botticelli (24/E. Steinmann), Ghirlandaio (25/E. Steinmann), Veronese (26/F.H. Meissner), Mantegna (27/H. Thode), Tiziano (29/H. Knackfuss), Correggio (30/H. Thode), Leonardo (33/A. Rosenberg), Hubert & Jan van Eyck (35/L. Kaemmerer).

10 Adolf von Menzel (7/H. Knackfuss); Anton von Werner (9/A. Rosenberg); Reinhold Begas (20/A.G. Meyer); Lenbach (34/A. Rosenberg).

11. Knaus (11/L. Pietsch); Defregger (18/A. Rosenberg); Vautier (23/A. Rosenberg).

12. Ludwig Richter (14/V.P. Mohn); Moritz von Schwind (31/F. Haack); Alfred Rethel (32/M. Schmid).

13. Di fatto a rimanere fuori dalle categorie appena elencate sono i soli Tiepolo (22/F.H. Meissner) e Canova.

14. Vedi la lettera di protesta di H. Knackfuss an J. Klasing (Kassel, 1 marzo 1896) e la risposta di Klasing (Bielefeld, 31 marzo 1896) che promette un onorario di 200 marchi per la curatela di ogni volume scritto da altri (SAB).

1. Ritratto di Alfred Gottlob Meyer.
Da A.G. Meyer, *Gesammelte Reden und Aufsätze*, Berlin, Edmund Meyer Verlag, 1905.

e storico-culturali, sempre di taglio divulgativo[15].

I singoli volumi venivano ove possibile affidati a esperti del settore. Più però della competenza importavano doti narrative e capacità divulgative: non stupisce dunque che con il coinvolgimento di Henry Thode la casa editrice sembri felice di aver reclutato un nuovo autore di punta.

Già dal giugno 1895 nella corrispondenza Ernesti-Klasing si parla di un volume su Canova, che in un primo momento deve essere affidato ad Adolf Rosenberg[16]. Lo stesso anno - e sarà un fatto di una certa incidenza sulla decisione dell'editore di includere anche il maestro possagnese fra gli autori canonici – appare un lungo articolo di Oskar Bie su un altro periodico di letture familiari, "Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte": *Canova: ein Kultur- und Künstlerbild*[17]. L'autore si pone una serie di problemi rilevanti anche per il nostro volume, come la mancanza di adeguati materiali illustrativi e di sintesi storiografiche paragonabili a quelle pittoriche:

> Parlare delle opere di Canova in maniera dettagliata e da un punto di vista artistico è difficile. Com'è possibile farne conoscere le particolarità a un lettore che non ha modo di vederle? Le illustrazioni da noi proposte rappresentano solo una piccola parte dei numerosi lavori di Canova, e comunque il lettore interessato ad avere altre illustrazioni del lascito canoviano non potrebbe affatto procurarsi del materiale sufficiente. L'illustrazione della nostra scultura è tuttora, infatti, piuttosto esigua. Non c'è nemmeno una decente moderna "Storia della scultura". Com'è noto Lübke ha tentato di farlo, ma i suoi meriti riguardano più la raccolta di materiale che non una vera critica. Una storia della scultura redatta da un forestiero, come quella italiana del Cicognara, risulta di fatto inutilizzabile per noi, perché i suoi giudizi sono encomi

15. Ad esempio Eduard Heyck è tra gli autori più versatili, visto che, oltre alla serie delle "Künstler-Monographien", contribuisce anche ad altre serie con volumi come *Frauenschönheit im Wandel von Kunst und Geschmack* (1902) e *Florenz und die Mediceer* (1902).
16. R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 12 giugno 1895: SAB). Lo stesso autore doveva prendersi l'impegno dei volumi su Watteau e Teniers.
17. O. Bie, *Canova. Ein Kultur- und Künstlerbild*, in "Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte", LXXIX, 469, Oktober 1895, pp. 95-116.

e le immagini sono disegni a contorno. I primi sono irrilevanti per la critica d'arte nella stessa misura in cui gli ultimi sono privi di valore per l'arte tridimensionale della scultura. Veramente, la nostra tecnica moderna sarebbe in grado di offrire le più belle riproduzioni delle opere di scultura, se la scultura di età moderna suscitasse lo stesso interesse di quella antica. Abbiamo diverse analisi della scultura antica, da quella più accademica di Overbeck a quella più fresca di Collignon; esistono riproduzioni insuperabili di scultura antica come i *Denkmäler* della casa editrice Bruckmann; sulla scultura quattro e cinquecentesca Bode ha svolto indagini esemplari; invece una storia della scultura moderna corredata da illustrazioni moderne non è stata ancora scritta e non esiste nessun lavoro di quell'ambito che possa reggere il confronto con le storie della pittura di Wörmann, Woltmann o Richard Muther[18]. Infatti non c'è da meravigliarsi che il reperimento delle illustrazioni canoviane ponga delle difficoltà. Finora le fotografie sciolte sono l'unico mezzo; perché al di là dei disegni a contorno di Cicognara o di Heinrich Mose [...] c'è ben poco per l'occhio moderno. Eppure, com'è noto, un corpus fotografico certo e completo dell'arte moderna, con tutto ciò che finora andava cercato singolarmente, è ancora in attesa di essere realizzato.
Occorre dunque accontentarsi, se delle opere canoviane non si vuole parlare in modo evanescente. La scultura richiede d'essere vista, assai più della pittura, la quale implica sempre un certo contenuto poetico che possa essere tradotto in parole. Lo scultore è tutto occhio, il suo occhio non sogna, ma palpa con la sua mano spirituale. Si compiace dell'andamento della linea, della forma che si anima, del contrasto dei contorni, della sfumatura superficiale: si riduce completamente all'esperienza sensoriale – soprattutto nel caso di un classicista come Canova[19].

Circa un anno dopo, il 15 agosto 1896, abbiamo traccia di un primo contatto tra il redattore e l'autore del volume: Ernesti scrive, infatti, di avere informato Alfred Gotthold Meyer che una delle condizioni di un suo eventuale coinvolgimento "è che si prenda cura del reperimento del materiale illustrativo non ancora a nostra disposizione, e sono circa 30-40 fogli"[20].
Nato a Berlino nel 1864, Meyer è indirizzato agli studi di architettura quando – seguendo le lezioni di Herman Grimm – scopre la storia dell'arte, che poi perfeziona a Lipsia sotto la guida di Springer[21] (Fig. 1). Compiuti gli studi con una tesi di dottorato sulla scultura trecentesca di area lombarda, Meyer fa il tirocinio presso il museo di Lipsia, per poi rientrare a Berlino, dove lavora al *Kunstgewerbemuseum* (Museo delle Arti applicate) tenendovi cicli di conferenze su temi popolari; al 1893 risale l'incarico di insegnare storia dell'arte presso il Regio Istituto Artistico e presso la Scuola di formazione per i maestri di disegno; nel 1894 diventa successore di Julius Lessing come

18. Per la figura e l'opera di Richard Muther nel contesto della divulgazione storico-artistica, cfr. M. Sachs, *Richard Muther und die Popularisierung der Kunstgeschichte um 1900*, in *Teilhabe am Schönen ...*, cit., pp. 135-153.
19. Bie, *Canova. Ein Kultur- und Künstlerbild*, cit., p. 112.
20. Lettera di R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 15 agosto 1896; SAB).
21. Per un profilo biografico dell'autore, cfr. la prefazione di L. Kaemmerer e J. Lessing, *Gedenkworte an der Bahre gesprochen [...] am 20. Dezember 1904*, in A.G. Meyer, *Gesammelte Reden und Aufsätze*, Berlin, Edmund Meyer Verlag, 1905, pp. 1-8.

professore di storia delle arti applicate, di teoria dello stile (*Stillehre*) e delle arti decorative al Regio Politecnico di Berlino (*Technische Hochschule*)[22].
Un ritratto - in realtà ben poco lusinghiero - dello storico dell'arte berlinese ce lo offre Ernesti in una lettera a Klasing:

> Il dr. Alfred G. Meyer, presso il quale mi sono recato ieri, è una mia "vecchia conoscenza" di Lipsia. Era il segretario del museo in quella città e persona presuntuosa e antipatica al punto che una volta, quando avevo cercato il direttore a causa delle monografie di artisti per i "Monatshefte", mancava poco che non mi chiedesse spiegazioni per il fatto di non essermi rivolto a lui.
> Adesso invece è del tutto cambiato e l'impressione che mi ha fatto durante un colloquio di due ore è assai positiva per noi. Il risultato è il seguente: fino a metà dicembre di quest'anno egli si prenderà cura di Begas dal punto di vista sia delle immagini sia del testo. Non conosce Begas personalmente, ma una sua nipote è in contatto con lui. Attraverso lei M. gli farà avere innanzi tutto una delle nostre monografie e uno dei suoi saggi per poi cercarlo subito dopo il ritorno dal suo viaggio. Farà anche Canova, da consegnarsi dopo le ferie pasquali del 1897. Se Begas non dovesse concretizzarsi, allora farà Canova per la metà di dicembre. Adesso viaggerà in Italia e lì cercherà – in base al nostro registro di fotografie esistenti – altre fotografie e, là dove non dovessero esistere, le farà eseguire.
> Meyer era molto trattabile e l'onorario di 20,10 RM gli è sembrato molto alto, perché secondo i suoi calcoli da noi fatti si era convinto che la casa editrice riuscirà appena ad eguagliare i costi! Adesso per 4 settimane egli viaggerà in Italia e ci chiede, nel caso volessimo pubblicare altri italiani e affidargliene qualcuno, di farglielo sapere al più presto, in modo che possa condurre subito le sue ricerche e procurarsi il materiale. È entusiasta di Mantegna e lo farebbe volentieri. È disponibile anche a fare Donatello, ma insieme a Verrocchio se ne prenderà probabilmente cura Jordan, come si evince dall'acclusa cartolina di quest'ultimo.
> Quest'inverno tiene lezioni su Schinkel e gli dispiace molto che questa monografia non gli sia stata affidata.
> Mi disse inoltre, in tutta confidenza, che ha intenzione di scrivere una monografia: "Il bambino nell'arte figurativa" dai primissimi inizi (Egiziani) fino all'arte di oggi. Credo che possa diventare un volume molto bello dal punto di vista illustrativo. Lei avrebbe forse intenzione di pubblicarlo? Un estratto oppure una parte specifica del testo (ad esempio: "Il bambino nell'arte tedesca") potrebbe essere un buon articolo per le Monatshefte.
> Meyer è entusiasta delle nostre monografie e le tiene in volumetti che egli stesso – prima ancora che esistessero le edizioni separate – aveva composto dai singoli fogli di stampa delle Monatshefte per farli rilegare. Credo che verrà accolto bene, perché ha delle idee molto ragionevoli in considerazione del pubblico che acquista le monografie.
> [...] Nel caso volesse affidare altri italiani al dr. Meyer, la pregherei di farmene gradita comunicazione al più presto, così che io possa farglielo sapere quando è ancora in Italia[23].

22. A partire dal 5 gennaio 1891 Meyer tiene presso il museo un corso di "Übersicht über die Geschichte der Tracht vom 15. bis zum 19. Jahrhundert", a partire dal 12 ottobre 1891 "Deutsches Kulturleben im Mittelalter" e a partire dal 20 ottobre 1892 "Die Plastik im Dienste des Kunstgewerbes und der Kleinkunst".
23. Lettera di R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 31 agosto 1896; SAB).

2. *Amore e Psyche giacenti.*
Cadenabbio, Villa Carlotta in *Catalogo della ditta Alinari: Liguria, Piemonte e Lombardia. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, ec. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze, Alinari, 1899.

In effetti, dalla corrispondenza redazionale emergono le enormi difficoltà nel reperimento delle fotografie. "[...] nonostante le *molte* lettere inviate, sono riuscito a trovare una fotografia soltanto", scrive Ernesti il 20 agosto 1896. E continua: "Molto si trova in collezioni private e dovremmo far realizzare delle immagini appositamente, premesso naturalmente che ci diano il permesso di farle. Per questo ho già contattato Brogi ecc."[24] (Fig. 2). Proprio il commissionare delle campagne fotografiche si rivela un passaggio estremamente costoso: a causa dell'elevata spesa preventivata dall'editore londinese Dulan & C.ie, Ernesti propone di rinunciare alle fotografie dai pezzi canoviani a Chatsworth[25]; anche il Napoleone di Apsley House viene scartato a favore dell'esemplare bronzeo nel cortile di Brera; infine l'unica fotografia da un'opera in collezione inglese ad essere acquistata al prezzo di

24. Lettera di R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 20 agosto 1896). Ad esempio, una cartolina di Frederik Muller & Cie / Livres, Tableaux, Estampes (Amsterdam, 29 agosto 1896) informa l'editore Klasing che purtroppo non ha alcuna immagine di Canova (SAB).
25. Per questa ragione, infatti, l'illustrazione dell'*Endimione dormiente* (Meyer, fig. 80) è tratta dal calco in gesso conservato all'Accademia di Belle Arti di Ravenna.

due sterline è la *Ninfa dormiente* (Meyer, fig. 81), perché l'"ultima opera di Canova"[26]. Nel frattempo per colmare eventuali lacune, vengono contattati anche librai dai quali ordinare eventualmente delle incisioni: è il caso della "Ausländische Buch- und Kunsthandlung" A. Twietmeyer di Lipsia che offre l'opera di Quatremère de Quincy (1843) e i volumi riccamente illustrati da incisioni di Isabella Teotochi Albrizzi (1821-35), Achille Réveil (1823) e Henry Moses (1824-1828)[27]. In alcuni casi, a supplire le foto dai pezzi autografi sono copie mediocri, come nel caso de *Le tre Grazie* (Meyer, fig. 65), in altri - come il *Teseo vincitore sul Minotauro* (Meyer, fig. 5) - il calco di Possagno viene spacciato per l'originale (nel frattempo trasferito in Inghilterra).
Tuttavia, i problemi dell'apparato illustrativo sembrano risolti all'improvviso, almeno a giudicare dalla lettera che Ernesti scrive a Klasing il 14 ottobre 1896:

> Il Dr. Meyer è tornato dall'Italia e grazie a un caso fortunato ha scoperto in un paesino vicino a Possagno, il luogo di nascita del Canova, un piccolo fotografo che ha realizzato scatti da *tutti* i modelli originali, all'incirca 200, allestiti nel Museo Canova di Possagno. Tra questi c'è naturalmente un'intera massa di opere quasi completamente sconosciute di Canova[28].

Grazie ai lavori di ricerca che Sara Filippin ha condotto nel fondo fotografico dell'Archivio del Seminario di Treviso, si è giunti alla conclusione che il fotografo in questione sia Eugenio Innocenti (1847-1903) di Quero (provincia di Belluno), cui, anche se il suo archivio è andato perduto durante gli ultimi eventi bellici, è possibile attribuire ben diciassette immagini del volume di Meyer[29]. Ma torniamo al nostro autore, perché una settimana dopo la data di consegna

26. "Mit Bezug auf die beifolgende Karte von Dulan & Cie: London bitte ich um Ihre gefällige Entscheidung, ob die Aufnahmen Canova angefertigt werden sollen. Es handelt sich um/ 2 in London à 2 £ = 80 M/ 3 i Chatsworth à 10-12 £ = 720 M!!!/ Der letzte Preis ist so enorm, daſs man die 3 Werke wohl weglassen muſs. Dagegen könnten die beiden Londoner:/ 1) Schlafende weibliche Figur, Canovas letztes Werk und/ 2) Kolossalstatue Napoleon I für 80 M vielleicht aufgenommen werden. An Professor [Eduard] Heyck, der augenblicklich in Italien reist, habe ich neulich geschrieben und ihn um Besorgung von Canovablättern gebeten, was er auch freundlichst zugesagt hat": Lettera di R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 26 agosto 1896; SAB).
27. Cfr. (SAB) la cartolina da Lipsia, con data difficilmente leggibile (presumibilmente 29 agosto 1896). Ancora il 7 settembre 1896 Ernesti scrive a Klasing da Berlino: „Wollen Sie die Güte haben, mir das von Ihnen erwähnte Canovawerk einmal nachhin senden zu lassen, damit ich mit den vorhandenen Photographien kontrolliren kann, was wir | daraus etwa nicht haben. Eine Büste Napoleons I ist da; ich kann aber nicht erfahren, ob es dieselbe ist, wie in dem betr. Werke; zwei andre Blätter haben wir nicht".
28. Lettera di R. Ernesti a J. Klasing (Berlin, 14 ottobre 1896; SAB).
29. Si tratta delle Figg. 4, 5, 11, 14, 16, 30, 41, 47, 48, 49, 66, 68, 70, 79, 82, 83, 84. Cfr. in APPENDICE I. *Commento delle illustrazioni riprodotte* di Alexander Auf der Heyde con la collaborazione di Sara Filippin.

del manoscritto concordata in precedenza[30], Meyer si rivolge all'editore con una richiesta specifica:

> Della mia biografia di Canova è pronta la metà del manoscritto, che ho passato alla composizione. Adesso sono occupato con la seconda parte. Nonostante tutti i miei sforzi, il numero delle illustrazioni che abbiamo finora raccolto non si può certo definire abbondante ed è veramente un peccato che non ci sia del materiale più esauriente. Dal 1830 ca. questo maestro non ha avuto una biografia decente, invece considerando la sua fama - soprattutto in Italia - proprio questa mia biografia dovrebbe a mio parere andare particolarmente bene anche in una prospettiva di più lunga durata.
> Eppure sarebbe ancora piuttosto facile raccogliere del materiale più ricco che comprenda soprattutto gli studi di Canova dal nudo ecc., i suoi disegni e poi dettagli - più facile che per qualsiasi artista.
> *Tutti* i modelli originali, numerosi schizzi ecc., insomma l'intero lascito è conservato al Museo Canova, nella patria del maestro, a *Possagno* vicino a Treviso nel Veneto. Lì conosco un fotografo che ci ha già fornito alcune nostre illustrazioni, ma per via postale non potrò ottenere granché, anche perché io stesso vorrei realizzare i singoli disegni ecc. Del resto sarebbe pure desiderabile che io possa studiare in questo luogo per un paio di giorni; il testo ne uscirebbe senz'altro migliorato di molto. Avrei potuto fare questa escursione anche per conto mio alla fine di un viaggio in Italia, ma faccende familiari - in questi giorni ho avuto una figlioletta - me l'hanno impedito. Non potrei partire prima del 25 settembre e poi dovrei rientrare entro l'8 ottobre. Sarei comunque deciso a intraprendere questo viaggio nel caso lei fosse incline a concedermi, in via del tutto eccezionale, un contributo per il viaggio tra i 100 e 150 marchi. Credo che a quel punto potrei ottenere le illustrazioni per 1/3 del prezzo che pagheremmo qui – 4-5 lire per ciascun esemplare – e sia il valore sia la praticabilità del libro giustificherebbero questo sacrificio[31].

Klasing concede cento marchi per il viaggio, a condizione che il costo delle illustrazioni ne esca davvero ridimensionato. Meyer ringrazia, ma verso la fine di settembre è costretto a rimandare la sua missione a causa delle precarie condizioni di salute della moglie[32]. Alla fine dell'anno il testo non è ancora stato consegnato e l'editore inizia a perdere la pazienza, anche perché lo stesso Meyer dovrebbe incominciare il lavoro per il volume su Donatello[33]. Occorrerà aspettare la primavera del 1898 perché Meyer intraprenda il viaggio a Possagno da tempo auspicato ed è infatti nell'*Album dei visitatori* che appare, in data 17 aprile 1898, il nome del "Prof. Dr. Alfred G Meyer / Berlin"[34]. A

30. La data di consegna è stata stabilita per il 31 agosto 1897. Cfr. a questo proposito la lettera di A.G. Meyer a J. Klasing e R. Ernesti, (Berlin, 24 gennaio 1897; SAB): Circa un mese prima, nella sua a Klasing (Berlin, 16 dicembre 1896) Ernesti chiede di stilare ed inviare il contratto con l'autore.
31. Lettera di A.G. Meyer a J. Klasing. (Berlin, 6 settembre 1897; SAB): La reazione di Klasing è segnata a margine.
32. Lettera di R. Ernesti a J. Klasing. (Berlin, 22 settembre 1897; SAB).
33. Lettera di J. Klasing a R. Ernesti. (Bielefeld, 22 dicembre 1897; SAB).
34. Possagno, Fondazione Canova, lascito, *Album dei visitatori*, 29 ottobre 1895-24 agosto 1910. Ringrazio Elena Catra di avermi segnalato questa fonte.

3. Stemma della ditta "Meisenbach, Riffarth und Co." produttrice delle autotipie.

questo punto, sembra poco probabile che Innocenti, al di là delle immagini fornite in precedenza, abbia realizzato un'apposita campagna fotografica su commissione di Meyer: come si spiega altrimenti la presenza di così tante immagini tratte da incisioni?

Guardando le riproduzioni del nostro volume con la lente d'ingrandimento, vediamo in basso dei timbri con le lettere "M" "M. R. & C." che sono riferibili alla ditta Meisenbach, Riffarth & Co.: in quegli anni il più grande stabilimento grafico sull'intero continente europeo, che annovera nel 1900 ben seicento dipendenti nelle tre sedi di Berlino, Lipsia e Monaco[35] (Fig. 3). Grazie all'invenzione dell'autotipia, che è stata brevettata da Georg Meisenbach il 9 maggio 1882, le immagini fotografiche possono essere copiate su una lastra tipografica di rame o zinco, che viene poi incisa con il mordente. Invece di produrre manualmente incisioni su legno da matrici fotografiche, Meisenbach usa la tecnica già sperimentata della retinatura per ottenere delle matrici tipografiche. In teoria, l'invenzione permetteva la produzione industriale dei *clichés* di stampa, di fatto soprattutto nel primo decennio della sua esistenza le immagini autotipiche richiedevano un enorme impiego di manodopera sia in fase di morsura, perché le lastre erano molto delicate, sia in fase di stampa visto che l'immagine e il carattere tipografico richiedevano una sottile modulazione della pressione. Spesso, infatti, l'immagine autotipica veniva pesantemente ritoccata con la xilografia e solo intorno al 1895 (grazie anche all'assimilazione di contemporanee esperienze americane conosciute durante l'Esposizione Universale di Chicago) inizia a concludersi – secondo Dorothea Peters – il processo di maturazione del procedimento: non a caso proprio in quel periodo prende l'avvio la pubblicazione delle monografie Knackfuß[36].

Questo recente sviluppo nell'ambito della riproduzione industriale delle immagini artistiche, e quindi l'aumento massiccio della pubblicistica storico-

35. D. Peters, *Die Welt im Raster: Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*, in *Konstruieren, kommunizieren, präsentieren : Bilder von Wissenschaft und Technik*, hrsg. von A. Gall, Göttingen, Wallstein, 2007, pp. 179-244: in particolare pp. 218-219.

36. Peters, *Die Welt im Raster*, cit., pp. 211-217.

artistica, desta forti perplessità in Wilhelm Bode, il quale vede il gusto e l'immaginario popolare deturpati dalle riproduzioni artistiche di bassa qualità. Sulla rivista berlinese "Pan" - sede intellettualmente aristocratica per eccellenza - il conoscitore commenta polemicamente:

> Questo rovesciamento completo della tecnica dell'illustrazione rappresenta davvero un grande progresso [...], un grande trionfo, come viene celebrato? Quella in cui ci troviamo adesso, non è piuttosto una condizione di imbarbarimento, di abbrutimento del gusto, una degenerazione della tecnica, un'offesa di tutti gli sforzi artistici, senza precedenti perfino nel XIX secolo, che è stato poco favorevole alla musa delle arti figurative? Io credo che un esame onesto dovrà dare ragione a questa visione pessimistica invece che all'ottimismo delle grida di giubilo[37].

Bode insiste dunque sulla qualità della riproduzione fotografica (ma anche grafica), sull'assoluto bisogno di armonizzare tra di loro l'immagine, i caratteri tipografici, il formato e la qualità della carta. L'obiettivo dovrebbe essere quello di creare una cornice editoriale esteticamente all'altezza dell'oggetto di studio illustrato.

Al di là della qualità di stampa che incide - secondo Bode - sul gusto e sull'educazione estetica dei lettori, cresce anche la consapevolezza che la ripresa fotografica condizioni l'analisi critica e quindi la valutazione storica dei manufatti. Nel suo celebre saggio *Come si devono fotografare le sculture? Problemi del Rinascimento italiano* (1896, 1897, 1915), Wölfflin prende spunto da riprese fotografiche a suo parere sfortunate, perché dettate dal capriccio arbitrario del fotografo, che sceglierebbe un punto di vista diagonale per rendere un'impressione più dinamica e dare un tono "pittorico" alle sculture. Il fotografo (di sculture classiche e rinascimentali), oltre a rispettare le intenzioni dell'artista e le attitudini ricettive del periodo in questione, dovrebbe seguire i parametri ricettivi stabiliti dallo scultore Adolf Hildebrand, il quale aveva insistito - pochi anni prima - sulla visione sintetica a distanza della plastica che appare all'occhio quasi fosse un rilievo[38].

Se prendiamo spunto dalle considerazioni di Wölfflin e dalle perplessità di Bode, ci si chiede quale sia l'immagine della scultura canoviana emersa dall'apparato illustrativo del nostro volume[39]. Dal confronto delle fotografie originali con

37. W. Bode, *Zur Illustration moderner deutscher Kunstbuecher*, in „Pan", 5 (1899-1900), III, pp. 183-187: in particolare p. 185.

38. H. Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in „Zeitschrift für bildende Kunst", 31 (1896), pp. 224-228; 32 (1897), pp. 294-297; 50 (1915), pp. 237-244. Cfr. anche la traduzione italiana del testo: *Come si devono fotografare le sculture?: problemi del Rinascimento italiano*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, 2 voll., atti del convegno di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004), a cura di L. Gaeta, Lecce, Congedo, 2007, II, pp. 413-424.

39. Per una panoramica sul problema della rappresentazione fotografica di sculture, cfr. *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*, a cura di G. A. Johnson, Cambridge,

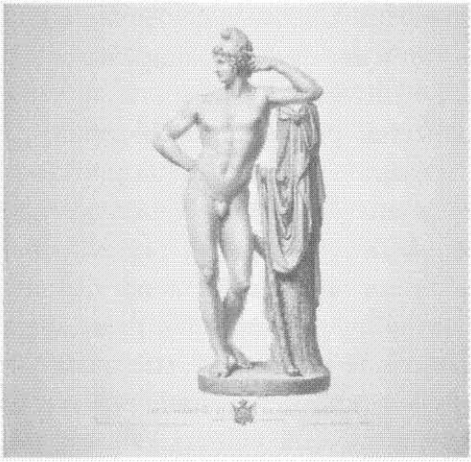
le autotipie emergono (oltre alla dovuta foglia di fico) dei ritocchi piuttosto pesanti, tesi a far risaltare la scultura dallo sfondo o per dare all'immagine dei punti di luce, che nelle fotografie sono presenti in maniera assai più limitata. Questi ritocchi tendono a contrastare i sintomi già menzionati delle 'malattie infantili' dell'autotipia: le sculture si distaccano sì dallo sfondo, ma si perde così quasi completamente il modellato chiaroscurale, ben presente invece nelle stampe commissionate dallo stesso artista per 'manovrare' l'occhio dello spettatore[40]. Nella maggior parte dei casi il fotografo segue il punto di vista delle stampe, ma ci sono alcune eccezioni singolari che stravolgono il pensiero dell'artista. Meno pesante è il caso di *Dedalo ed Icaro* (Meyer, fig. 4): la fotografia privilegia la focalizzazione sul busto del fanciullo e il padre risulta completamente adombrato, invece nelle stampe l'attenzione sembra incentrata sullo scambio di sguardi, narrato anche dalla fonte letteraria[41]. La tomba di Clemente XIII (Meyer, fig. 7) è ripresa da un punto di vista spostato a destra dal centro e così viene a mancare la simmetria dell'impianto, presente invece nelle incisioni[42]. Particolarmente distorte risultano essere le rappresentazioni fotografiche del *Paride* (Monaco) e di *Amore e Psyche giacenti*: il primo è ripreso da un punto di vista diagonale (e ribassato) che mostra il volto di Paride girato invece a destra nelle incisioni di Balestra e Testa[43] (Fig. 4) ; ancora più eclatante è il caso del gruppo di *Amore e Psyche*, perché entrambi le riproduzioni fotografiche presentano un punto di vista decentrato che toglie al gruppo la sua struttura piramidale e la disposizione perfettamente simmetrica delle ali a X[44] (Fig. 5) . Vedendo riproduzioni del genere viene da chiedersi se l'insistenza di Meyer sul legame di Canova con la cultura figurativa barocca non sia dovuta anche a una fortuna fotografica che travisa l'intenzione dell'artista.

***

Al contrario di Thorvaldsen, la cui vicenda artistica e biografica sembrava - secondo l'ottica dei contemporanei - svolgersi "al riparo dalla tempesta del

Cambridge University Press, 1998; e più recentemente *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, catalogo della mostra (New York, 2010), a cura di R. Marcoci, New York, Museum of Modern Art, 2010.

40. Per la riproduzione grafica dell'opera di Canova e il ruolo dello stesso scultore che commissiona un catalogo illustrato del propria *oeuvre*, cfr. H. Honour, *Canova e l'incisione*, in *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma-Bassano del Grappa, 1993-1994) a cura di G. Pezzini Bernini, F. Fiorani, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993, pp. 11-21, e il saggio di G. Pezzini Bernini, *Canova e il progetto di un catalogo illustrato delle sue opere scultoree*, ivi, pp. 31-43.
41. *Canova e l'incisione*, cit., cat. I, p. 91.
42. Ivi, cit., cat. IV, pp. 98-100.
43. Ivi, cit., cat. LIV, pp. 196-198.
44. Ivi, cit., cat. XV, pp. 112-113.



4. Antonio Canova (inv. e sculp.), Giovanni Tognoli (dis.), Giovan Battista Balestra (inc.), *Paride*, acquaforte e bulino.

5. Antonio Canova (inv. e sculp.), Pietro Fontana (inc.), *Amore e Psyche giacenti*, acquaforte e bulino.

proprio tempo", Canova è un testimone e partecipe del periodo storico in cui è vissuto[45]. Il fatto di aver dato il giusto spazio al contesto storico e culturale è fortemente apprezzato dai lettori: basti pensare a Julius Lessing, che definisce il libro di Meyer "un autentico gioiello nella spiegazione dell'artista attraverso il suo tempo"[46]. Attraverso alcuni dei più grandi storiografi tedeschi dell'Ottocento, il volume narra dunque il crollo dell'Ancien Régime e l'occupazione napoleonica dell'Italia: Meyer cita le pagine di Leopold Ranke a proposito della decadenza del potere temporale dei papi e della soppressione dei gesuiti; uno studio giovanile di Ferdinand Gregorovius serve invece per collegare i dati politici alle rappresentazioni dei pontefici nelle rispettive tombe. Ma Canova non è solo un testimone dei grandi eventi storici, ne è perfino un protagonista attivo, come ben dimostrano i passi - ampiamente commentati - relativi al suo soggiorno parigino e la missione di recupero delle opere d'arte trafugate dai francesi: un tema, quello del Canova patriota e conservatore d'arte, che gode nell'Italia di fine Ottocento di una considerevole fortuna storiografica, come emerge dagli studi di Vittorio Malamani, Giovanni Contarini e Annibale Campani[47]. Meyer ha il merito di mettere

45. J. Lange, *Thorwaldsen's Darstellung des Menschen. – Ein kunstgeschichtlicher Umriss.* [...] Ins Deutsche übertragen von M. Mann, Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1894, p. 3.
46. Lessing, *Gedenkworte*, cit., p. 5.
47. Cfr. a questo proposito la dedica ad Adolfo Venturi in V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettera di lui al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello, S. Lapi Tipografo-Editore, 1890, pp. V-XXVI; e gli studi (citati da Meyer) di G. Contarini, *Canova a Parigi nel 1815: breve studio storico condotto su documenti e manoscritti originali inediti*, Feltre, Premiata Tipografia Panfilo Castaldi, 1891; e A. Campani, *Sull'opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti d'arte a Parigi (Corrispondenza Canova-Angeloni)*, "Archivio storico dell'arte", 5

in evidenza i paralleli tra l'attività diplomatica di Canova e quella dell'uomo rinascimentale per eccellenza: il Rubens rievocato da Jacob Burckhardt nel suo volume postumo *Erinnerungen aus Rubens* (1898)[48].

Al di là della cornice storica e del pur meritevole protagonismo biografico, è soprattutto attraverso la sua produzione artistica che Canova si fa portavoce della sensibilità del periodo in cui ha vissuto. Reduce dell'apprendistato metodologico con Anton Springer, Meyer aderisce in pieno al "pragmatismo storico o Positivismo" di una corrente accademica apparentemente distante dalle predilezioni ed antipatie dei Romantici[49]. Springer cerca il sodalizio con le altre scienze ausiliari, in particolare con la storia della letteratura[50], e proprio nelle ricerche di Meyer questa *liaison* produce risultati importanti, come dimostra l'edizione critica, curata insieme all'amico Georg Wittkowski, degli scritti d'arte di Goethe[51].

> Un legame della mia scienza specialistica, la storia dell'arte, con la storia della letteratura è senz'altro auspicabile - scrive Meyer al germanista Michael Bernays -, ma per ora non può che trattarsi di un'unione tra dispari: la giovane storia dell'arte può difficilmente tenere il passo con la scienza sorella assai più anziana, che è rafforzata da secoli di lavoro; infatti a suo tempo ho accettato con un po' di reticenza la proposta del mio amico storico della letteratura Dr. Witkowski. [...] Dai tempi della scuola ho conservato l'amore per la storia della letteratura e sono molto fiero di poterne fare uso adesso. Credo che grazie a quest'unione la mia scienza specialistica venga preservata dal pericolo imminente del punto di vista parziale e dall'arida critica stilistica[52].

Quel che definisce "arida critica stilistica" - il metodo dei conoscitori - risulta poco gratificante ad uno storico dell'arte come Meyer, il quale mostra scarso interesse nei confronti delle questioni morfologiche e tassonomiche; piuttosto, scrive il nostro in un lavoro sulla Certosa di Pavia: "La storia dell'arte deve limitarsi ad analizzare la genesi e l'effetto della creazione artistica"[53]. Per capire dunque la genesi del processo creativo di Canova, Meyer analizza le esternazioni aforistiche raccolte da Missirini, considerandole quasi come una

(1892), 3, pp. 189-197.

48. L'importanza di Burckhardt per l'opera di Meyer e il dovuto omaggio del giovane neo-dottorato allo storico dell'arte svizzero emergono da una lettera a Burckhardt (Berlin, 19 marzo 1890) consultabile su: <http://www.burckhardtsource.org/letter/245>

49. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München, Fink, 2001, p. 259.

50 Cfr. a questo proposito W. Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 voll., Leipzig, E.A. Seemann, 1921-24, II, pp. 122-123.

51. *Goethes Werke – Dreißigster Teil: Aufsätze über bildende Kunst und Theater*, herausgegeben von A. Gotthold Meyer und G. Witkowski, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1895.

52. Lettera di A.G. Meyer a M. Bernays (Berlin, 5 giugno 1893). Collezione privata.

53. A.G. Meyer, *Die Certosa bei Pavia*, in *Gesammelte Reden und Aufsätze*, cit., pp. 69-97.

teoria artistica completa. Il risultato è un Canova colto e raffinato, un poeta con lo scalpello, perfino troppo aderente alle proprie idee, al punto che si constata una perfetta sintonia tra l'opera del possagnese e la contemporanea riflessione estetica di autori come Winckelmann e Hogarth (106-108). Questa congruenza tra teoria e prassi, sebbene compiaccia l'esegeta, raffredda l'animo dello spettatore colpito dalla mancanza di spontaneità e naturalezza (Schiller parlerebbe a questo proposito di "poesia sentimentale"). L'uso frequente di concetti quali "grazia", "misura" e "dignità" qualifica l'artista e la sua opera come espressioni dell'*Empfindsamkeit* settecentesca, invece l'assenza nel suo vocabolario di termini come "forza" e "verità" è interpretata come sintomo del suo epigonismo: invece di rivoluzionare la scultura dopo i suoi inizi promettenti, l'autore di *Dedalo e Icaro* preferisce seguire pedissequamente i dettami della dottrina classica; Canova - in sintesi - è la reincarnazione di Pasitele piuttosto che di Fidia o Prassitele.
Un aspetto innovativo del metodo storiografico di Meyer consiste nell'analisi e nella riproduzione della grafica di Canova che è stata sino a quel momento negletta dagli studiosi (e rimarrà tale per altri venticinque anni, visto che nel 1922-23 esce il primo saggio monografico, ad opera di Aldo Foratti, su *Canova disegnatore*)[54]. Anche qui si tratta, per altro, dell'eredità del "metodo storico-genetico" di Springer il quale sottolinea, nella prefazione al suo volume su Raffaello e Michelangelo:

> Così come l'uso del microscopio ha trasformato la descrizione esteriore della natura in una storia organica della natura, è attraverso la consultazione dei disegni a mano che la storia dell'arte moderna è degna del proprio nome e si è elevata al rango di un'autentica disciplina storica[55].

Eppure guardando all'interno della fucina creativa del Canova disegnatore, Meyer giunge alla conclusione che l'artista possieda sì un'attenzione vivace per l'apparenza naturale, ma non riesca a coglierne l'essenza plastica. Mentre Wilhelm Bode vedeva in Canova l'oppositore alla "sensibilità completamente anti-plastica del Barocco", il quale riportò "l'arte plastica sulla sua propria corsia"[56], Meyer (108-109)[57] dimostra attraverso il monumento a Cristina

54. A. Foratti, *Canova disegnatore*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 16 (1922/23), pp. 162-175.
55. A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2 voll., Leipzig, E.A. Seemann, 1883², p. III. Cfr. a questo proposito Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, II, p. 127. Per la figura e l'opera di Springer rimando alle recenti pubblicazioni di M. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Éditions Belin 2009; e J. Rössler, *Poetik der Kunstgeschichte: Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, pp. 13-182.
56. W. Bode, *Die italienische Plastik*, Berlin, W. Spemann, 1893², p. 183.
57. I numeri messi tra parentesi nel testo dell'introduzione si riferiscono alle pagine del

d'Austria i forti legami del suo linguaggio con la tradizione tardo-barocca. Questo genere di critica esiste sin dai tempi del volume di Carl Ludwig Fernow, e verso la fine dell'Ottocento si ripresenta la stessa censura, ma con toni e priorità differenti:

> Un raffinato artista contemporaneo dotato di vera immaginazione plastica, Adolf von Hildebrand, ha svelato l'entità del peccato estetico dovuto a questa maniera compositiva e l'ha anche severamente censurata. Egli scrive: "l'architettura fa l'effetto del monumento per sé e le figure quello d'essere messe lì davanti, come un'impressione spaziale che non gli appartiene. Le figure appartengono più al pubblico che alla tomba: salgono. L'unico legame fra architettura e figure è l'azione dell'entrare. Questo processo reale non è dunque configurato come qualcosa di visto, ma viene direttamente presentato – le figure sono persone pietrificate". Proprio per questo Hildebrand considera Canova qui come uno degli antesignani del "Realismo" plastico che "si è poi diffuso sempre più nei monumenti moderni" pur trattandosi di "una rozzezza artistica che appartiene al genere delle figure di cera e dei panorami" (65)[58].

Sin dalla mostra monografica che allo scultore viene riservata all'esposizione monacense del 1891, Meyer è un grande estimatore di Hildebrand:

> Egli ha studiato gli antichi e gli italiani da vero artista, avendo quindi appreso soprattutto l'esemplare considerazione del materiale, la stilizzazione delle singole forme che è indispensabile alla plastica, in breve tutto ciò che in senso lato possiamo definire la "dottrina pratica dello stile", e grazie a questo studio egli ha acquisito un'abilità completa di rara versatilità, senza mai compromettere la sua individualità[59].

Ebbene, questa "dottrina pratica dello stile" visibile nella sua produzione artistica diventa - con la pubblicazione del volume *Il problema della Forma nell'arte figurativa* (1894) - una "estetica della plastica ineluttabilmente vera"[60]. In esso, scrive Gottfried Boehm, Hildebrand prende le distanze da "una scienza incline a ricondurre l'arte e le sue modalità intrinseche a fattori

volume qui riproposto: A.G. Meyer, *Canova*, Bielefeld-Leipzig, Verlag Velhagen & Klasing, 1898.

58. A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in den bildenden Künsten*, (Strassburg, Heitz & Mündel, 1893; 1903[3]). Citato dall'edizione italiana: *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2001, pp. 80-81.

59. A.G. Meyer, *Die dritte Münchener Jahresausstellung*, in „Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe", n.s., 3 (1891-92), 3, 29 ottobre 1891, pp. 33-39; 4, 5 novembre 1891, pp. 49-57; 5, 19 novembre 1891, pp. 67-73; 6, 26 novembre 1891, pp. 81-89; 7, 10 dicembre 1891, pp. 101-111: in particolare pp. 109-110.

60. L'espressione è citata da A.G. Meyer, *Constantin Meunier, ein Reformator der plastischen Kunst*, in „Berliner Architekturwelt: Zeitschrift für Baukunst, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe der Gegenwart herausgegeben von Adolf Hartung, Ernst Spindler, Bruno Möhring", 9 (1907), pp. 43-47: in particolare p. 47.

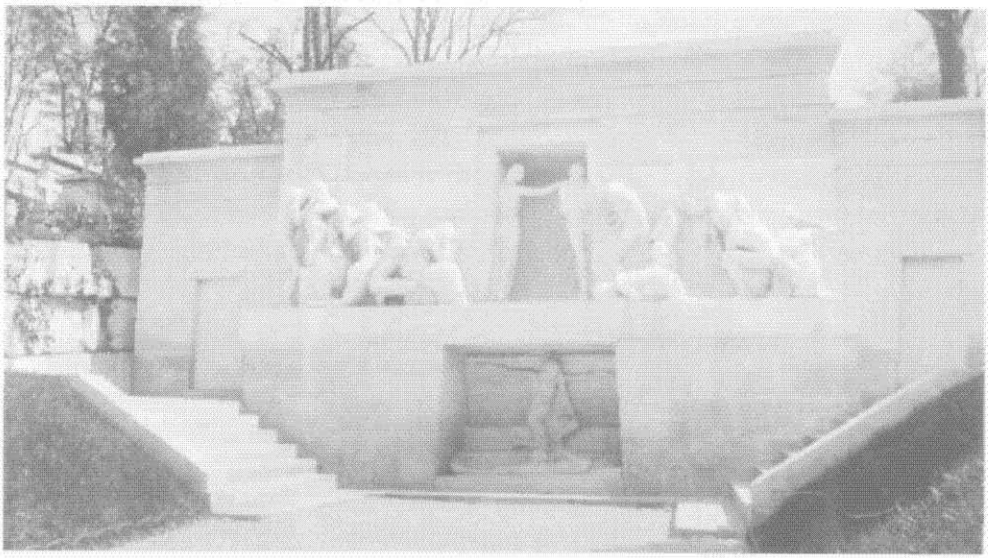
extra-artistici, cercando invece di comprendere tutte le attività sensoriali dell'uomo, dalla cui logica egli pensava di derivare le differenti forme artistiche"[61]. Pur essendo parte della comunità storico-artistica bersagliata dallo scultore tedesco, Meyer riconosce alla teoria di Hildebrand un peso normativo, ne condivide l'idea implicita di vedere il fare artistico come forma di cognizione alternativa al ragionamento. Ciò emerge con tutta chiarezza a conclusione di un saggio che il nostro dedica allo scultore belga Constantin Meunier:

> Adesso ci opponiamo alla precedente sopravvalutazione del contenuto intellettuale di un'opera d'arte e pretendiamo giustamente che il pittore pensi pittoricamente, che lo scultore pensi plasticamente, senza voler incarnare di continuo dei pensieri. Per noi il come è ben più importante del cosa![62].

Ad eccezione dell'apprezzamento inaspettato della "Pietà" di Possagno, Meyer trova ben poco interesse nei temi canoviani: sostanzialmente estraneo alle tendenze intellettualistiche dei contemporanei pittori "simbolisti" (in primis di Franz von Stuck), il nostro autore rimane fortemente legato ai temi e alle convenzioni figurative del "classicismo realista" professato dal suo maestro Springer[63]. Un artista come Meunier dimostrerebbe perfettamente come la rappresentazione della vita moderna e del lavoro possa essere sublimata attraverso forme plastiche: questa unione di "forza" e "natura" risulta difficilmente conciliabile con il tenue e raffinato immaginario del maestro possagnese.
Piuttosto, ciò che affascina Meyer di Canova è la straordinaria capacità artigianale, il fatto che la sua arte inizi nel momento in cui smette di concepire e di pensare:

> L'arte intera del Canova iniziava nel momento in cui prendeva in mano lo scalpello. Qui sembra individuabile l'eredità dell'antico ceppo degli scalpellini, dei marmorarii dell'Italia settentrionale. Infatti, sono rari i casi di scultori che, come lui, vanno studiati esclusivamente in base agli originali realizzati di sua mano. Il suo materiale congeniale è il marmo, solo il marmo. I pochi lavori in bronzo non sono presi qui in considerazione. Il Canova come scultore di marmo è apprezzato non solo per la sua capacità di trattare la pietra con insuperabile virtuosismo e finezza, anzi la sua stessa fantasia artistica tiene conto di tutte le attrattive del marmo bianco, perché grazie ad esso il suo carattere peculiare potrà farsi valere (106).

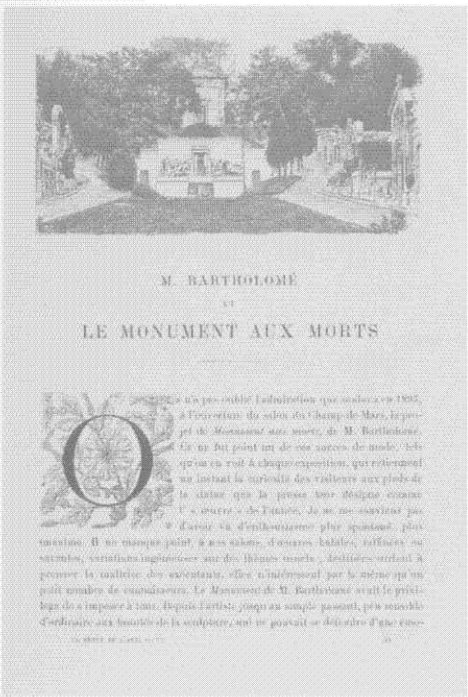
61. G. Boehm, *Hildebrand und Fiedler im Florentiner Kontext*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 131-141: in particolare p. 138.
62. Meyer, *Constantin Meunier*, cit., p. 45.
63. Così appunto Johannes Rössler intitola il capitolo del suo studio incentrato sul metodo e sulle modalità narrative del professore di Lipsia. Rössler, *Poetik der Kunstgeschichte*, cit.



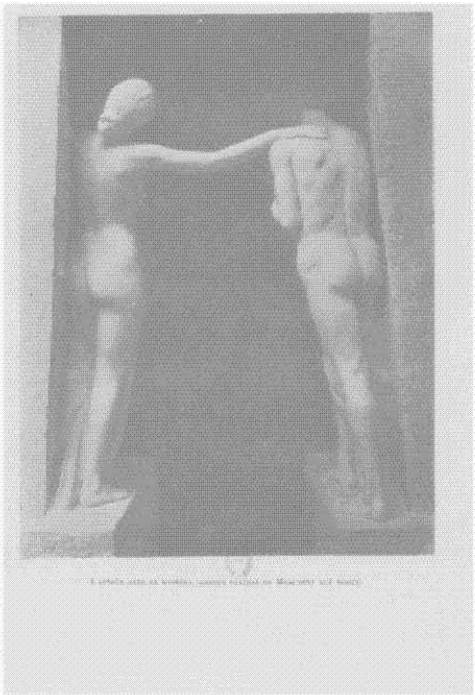
6. Albert Bartholomé, *Monument au morts du Père-Lachaise*, Paris (1887-1899), in M. Demaison, *M. Bartholomé et le monument aux morts*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", vol. 6, octobre 1899, pp. 265-280.

Nel dialogo con la materia grezza emergono dunque le costanti invariabili di un'abilità (*Können*) tecnico-artigianale conservatasi nonostante il mutamento delle intenzionalità (*Wollen*) politiche, storiche, culturali e individuali che dall'esterno hanno condizionato gli artisti nei rispettivi periodi di realizzazione delle opere. È nella dialettica tra il *Können* e il *Wollen* che lo storico dell'arte cerca di formulare il suo giudizio storico. Infatti, ricordando l'amico e collega al Politecnico berlinese, Eduard Dobbert, Meyer respinge l'idea ormai obsoleta secondo cui "lo storico dell'arte, l'estetico, il teorico siano in grado di dare direttamente all'artista l'indicazione delle vie da percorrere": Dobbert (e con lui anche Meyer) ha scritto che il dovere dello storico dell'arte nei confronti dell'aspirante artista consiste nell'insegnargli la "comprensione più profonda delle conquiste di epoche artistiche del passato, la dimestichezza con le circostanze storiche nelle quali sono state create opere in differenti periodi. Egli deve vigilare che l'artista non si dia all'imitazione superficiale, lo deve invece istruire a distinguere nelle opere del passato ciò che è valido per tutti i tempi dal casuale e contingente"[64].
Anche se l'opera di Canova risulta avere un'importanza soprattutto storico-culturale, anche se lo scultore veneto si presta ben poco come antidoto contro le tanto vituperate tendenze "impressioniste" della scultura monumentale nell'Italia contemporanea (e il bersaglio principale sembrano Giuseppe

64. A.G. Meyer, *Gedächtnisrede auf Eduard Dobbert (Gehalten in der Aula der königl. Technischen Hochschule zu Berlin am 1. März 1900)*, in *Gesammelte Reden und Aufsätze*, cit., pp. 108-109.



7. E. Atget, Il cimitero di Père-Lachaise, in A. Bartholomé, *Monument au morts du Père-Lachaise*, Paris (1887-1899), fotografia.



8. E. Atget, Il cimitero di Père-Lachaise, in A. Bartholomé, *Monument au morts du Père-Lachaise*, Paris (1887-1899), fotografia.

Grandi e la Scapigliatura)[65], Meyer è comunque il primo a ricordare quante e quali siano le tracce iconografiche che l'artista ha lasciato nella cultura europea *fin de siècle*. Infatti, pur considerando eclatanti gli "errori" della composizione architettonica del monumento viennese a Maria Cristina d'Austria, Meyer conclude (67-68) che l'opera "affidata alle mani giuste potrà far dimenticare ancora oggi i propri errori: lo dimostra lo stupendo monumento funebre che sarà realizzato da Bartholomé nel cimitero di Pére-Lachaise a Parigi" (Figg. 6,7,8).

65. "Es ist sehr erfreulich, dass die besonders in Italien neuerdings üblich gewordene Übertragung impressionistischer Prinzipien auf die Werke des Meißels in Deutschland vorerst noch wenig Eingang gefunden hat". Meyer, *Die dritte Münchener Jahresausstellung*, cit., p. 110.

Commento delle illustrazioni
riprodotte nel volume "Canova" di A.G. Meyer
(con l'indicazione delle rispettive matrici fotografiche o grafiche)

Testi e archivi citati in forma abbreviata:

Bassi 1943 = *Elena Bassi, Canova: 144 tavole in rotocalco e 2 bicromie*, Bergamo et al., Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1943.

Bassi 1959 = *Il Museo Civico di Bassano: I Disegni di Antonio Canova*, a cura di Elena Bassi, Venezia, Neri Pozza, 1959.

Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso - Fototeca

Cat. Alinari 1873 = *Catalogo Generale delle Riproduzioni Fotografiche*, Firenze, Alinari, 1873.

Cat. Alinari 1899 = *Liguria, Piemonte e Lombardia. Vedute, Bassorilievi, Statue, Quadri, Affreschi, ec. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze, Alinari, 1899.

Cat. Anderson 1898 = *Catalogo delle Fotografie di D. Anderson: Catalogo III. Venezia, Ferrara, Castelfranco, Conegliano, Fontanellato, Modena, Padova, Parma, Vicenza*, Roma, Anderson, 1898.

Cat. Anderson 1899 = *Catalogo delle Fotografie di D. Anderson. Catalogo I. Roma: Vedute, Musei, Gallerie e Contorni*, Roma, Anderson, 1899.

Cat. Bertoja 1882 = *Catalogo descrittivo delle Fotografie Artistiche. I. Sezione. Architettura-Scultura-Archeologia ed Ornamento*, Venezia, Pietro Bertoja, 1882.

Cat. Böttger 1876 = *Catalog des Photographischen Kunst-Verlages*, München, G. Böttger, 1876.

Foto Marburg = Bildindex der Kunst und Architektur / Universität Marburg; <http://www.bildindex.de/>

Malamani 1911 = Vittorio Malamani, *Canova*, Milano, Hoepli, 1911.

Pavanello 1976 = *L' opera completa del Canova*, presentazione di Mario Praz, apparati critici e filologici di Giuseppe Pavanello, Milano, Rizzoli, 1976.

Pezzini Bernini / Fiorani 1993 = *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma-Bassano, 1993-1994), a cura di Grazia Pezzini Bernini e Fabio Fiorani, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993.

Zeri = Fondazione Federico Zeri / Università di Bologna; <http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/>

Posizione	Didascalia di Meyer	Numero di negativo commenti dei curatori
Frontespizio	Antonio Canova. Da un disegno di Roberto Focosi inciso da Luigi Rados.	Incisione di Luigi Rados (databile al 1828) su disegno di Roberto Focosi. Vedi: <www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/3y010-01683/>.
Fig. 1	Veduta di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 2	Sala del Museo Canova a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 3	Sala del Museo Canova a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 4	*Dedalo ed Icaro.* Venezia, Accademia di Belle Arti	Foto di Eugenio Innocenti. Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001177. Della stessa opera esistono anche altri negativi pubblicati da Alinari N. 32324 e Anderson N. 14491 (cfr. cat. Anderson 1898).
Fig. 5	*Teseo vincitore sul Minotauro.* Vienna	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001185. Diversamente da quanto indicato la foto è tratta dal gesso nella gipsoteca di Possagno. L'originale era stato acquistato dal conte Fries a Vienna, negli anni 1820-30 passò nelle raccolte del marchese di Londonderry per poi essere acquistato dal Victoria & Albert Museum (1962).
Fig. 6	Monumento funebre a Clemente XIV Ganganelli in Ss. Apostoli a Roma	Foto Alinari N. 7010; ma vedasi anche Anderson N. 73 (cat. Anderson 1899).
Fig. 7	Monumento funebre a Clemente XIII Rezzonico nella basilica di S. Pietro a Roma	Foto Alinari N. illeggibile (ante 1893); cfr. Zeri N. 150919.
Fig. 8	Dettaglio del Monumento di Clemente XIII [*La Religione*]	Foto Alinari N. 5929 (ante 1893) oppure Anderson N. 20593.
Fig. 9	Dettaglio del Monumento funebre di Clemente XIII	Foto Alinari numero illeggibile (ante 1893); cfr. Zeri N. 150921.

Fig. 10	*Psiche.* Scultura marmorea nella Residenza di Monaco	Incisione di Bernardino Consorti (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, XVI) sul modello della Psiche Ince, Blundell Hall (Pavanello 1976, n. 68). Meyer vi riconosce l'esemplare monacense oggi a Brema (Pavanello 1976, n. 83).
Fig. 11	*Venere e Adone.* Possagno	Foto (tagliata a sinistra) di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001202.
Fig. 12	*Amore e Psyche.* Gruppo in marmo al Louvre (Parigi).	Malamani 1911 cita foto Giraudon.
Fig. 13	*Amore e Psyche.* Gruppo in marmo a Villa Carlotta a (Cadenabbia).	Foto Alinari N. 14406 (cfr. Cat. Alinari 1899).
Fig. 14	*Amore e Psyche.* Modello originale a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001184.
Fig. 15	*Amore e Psyche.* Gruppo in marmo al Louvre (Parigi).	Simile, ma non identico ad Alinari N. 22430 (ritocco con il foglio di fico). Malamani 1911 indica foto Giraudon.
Fig. 16	*Venere e Adone.* Modello originale a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001183. L'immagine presenta dei tocchi di luce molto accentuati in alcuni punti: i riccioli, alcuni punti del profilo, il naso di ambedue le figure. Esiste una versione simile di fotografo anonimo (1885 ca.) in Zeri N. 150668.
Fig. 17	*Maddalena.* Statua di marmo in Villa Carlotta a Cadenabbia	Foto Alinari N. 14954. L'originale da cui è tratta la fotografia si trova a Genova, Palazzo Bianco
Fig. 18	Modello originale della *Ebe* nel Museo Civico di Bassano.	
Fig. 19	*Ebe.* Statua di marmo nella Nationalgalerie di Berlino	
Fig. 20	Disegno per il *Monumento Emo* nel Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 189-190 (E.c.151.1350).

Fig. 21	Disegno per *Ercole e Lica* nel Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 82-83 (D.1.107.676).
Fig. 22	*Ercole e Lica.* Gruppo di marmo in Palazzo Torlonia a Roma	Foto Alinari N. 4038.
Fig. 23	*Creugante.* Statua di marmo nei Musei Vaticani a Roma	Foto Alinari N. 6640. Ma vedasi anche Anderson N. 1350 (cfr. cat. Anderson 1899).
Fig. 24	*Damosseno.* Statua di marmo nei Musei Vaticani a Roma	Foto Anderson N. 1355 (cfr. cat. Anderson 1899).
Fig. 25	Dettaglio della statua marmorea di *Damosseno.* Musei Vaticani a Roma	Foto Brogi N. 12682.
Fig. 26	*Gabinetto di Canova.* Musei Vaticani a Roma	Foto Brogi N. 3854 oppure Anderson N. 1394 (cfr. cat. Anderson 1899).
Fig. 27	*Perseo.* Statua di marmo nei Musei Vaticani a Roma	Foto Anderson N. 1435.
Fig. 28	*Perseo.* Dettaglio	Foto Anderson N. 2240 (cfr. cat. Anderson 1899).
Fig. 29	*Napoleone I.* Busto marmoreo in Palazzo Pitti a Firenze	Foto Alinari N. 1363 (ante 1896).
Fig. 30	Modello in gesso per la statua di *Napoleone I.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 000037. Probabilmente l'inquadratura prevedeva un campo di ripresa più ampio, che è stato poi adattato in aderenza all'uso specifico: la fotografia mostra una porzione maggiore a sinistra, la stampa del libro a destra.
Fig. 31	Statua bronzea di *Napoleone I* nel cortile del palazzo di Brera a Milano	Foto Brogi N. 3960.
Fig. 32	*Paolina Borghese.* Statua di marmo in Villa Borghese a Roma	Foto Alinari N. 6816 (ante 1920). Vedi anche Cat. Anderson 1899, Nn. 1929, 1935, 2192, 1933, 1934, 2193, 2194.
Fig. 33	Testa della statua di *Paolina Borghese*	Simile, ma non identica ad Anderson N. 1934.
Fig. 34	*Statua di Letizia Bonaparte,* madre di Napoleone. Modello in gesso del Museo Canova a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?

Fig. 35	*Statua della principessa Leopoldina Esterhazy.* Vienna	Incisione di Angelo Bertini su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. XLVII).
Fig. 36	Serie di busti nel Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 37	*Pio VII.* Busto di marmo nel Museo Capitolino a Roma	Foto Alinari N. 1615B oppure Anderson N. 1615B. Cfr. Cat. Anderson 1899.
Fig. 38	*Palamede.* Statua di marmo a Villa Carlotta	Foto Brogi 10140.
Fig. 39	*Teseo lotta contro il Minotauro.* Gruppo marmoreo nell'I.R. Hofmuseum di Vienna	Foto di Wilhelm Burger (Wien). Dalla curvatura della balaustra visibile in primo piano si evince che la foto è stata scattata prima del 1890, quando il gruppo veniva tolto dalla vecchia collocazione all'interno del tempio di Teseo per essere trasportato nella scalinata dell'attuale Kunsthistorisches Museum. Vedi Bildarchiv Austria / Österreichische Nationalbibliothek: WB 141B(C). < http://www.bildarchivaustria.at/Preview/2917490.jpg>.
Fig. 40	Monumento sepolcrale della contessa d'Haro di Santa Cruz. Originale di marmo a Possagno	Incisione di Pietro Fontana su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. XLVI).
Fig. 41	Dal Museo Canova di Possagno: in alto una parte del rilievo funebre per la contessa d'Haro di Santa Cruz; in basso un leone dalla tomba di Clemente XIII e la statua di "Dirce"	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001192, ma con taglio diverso analogamente a Fig. 30. Probabilmente l'inquadratura prevedeva un campo di ripresa più ampio, che è stato poi adattato in aderenza all'uso specifico: nel libro la parte inferiore è più ampia, nella fotografia è più ampia la parte superiore che mostra per intero il rilievo funebre per la contessa d'Haro.
Fig. 42	*Venere.* Statua di marmo in Palazzo Pitti a Firenze	Foto Brogi N. 3206; Alinari N. 4194 (cfr. Cat. Alinari 1873).
Fig. 43	*Venere.* Veduta di dietro di Fig. 42. Statua di marmo in Palazzo Pitti a Firenze	Simile, ma non identica ad Alinari N. 1366 (ante 1896); ma vedasi anche Alinari N. 4195 (Cat. Alinari 1873).

Fig. 44	*Testa di Venere* (Figg. 42-43). Statua di marmo in Palazzo Pitti a Firenze	Foto Brogi N. 9356.
Fig. 45	*Venere.* Modello originale del 1818 nel Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 46	*Paride.* Statua di marmo nella Pinacoteca di Monaco	Foto di G. Pettendorfer. Cfr. Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 1.007.738; Zeri N. 150760). Ma vedasi anche Cat. Böttger 1876, p. 15 (Nn. 538, 539).
Fig. 47	*Danzatrice.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001176, ma tagliata. La fotografia originale comprende le due Danzatrici delle Figg. 47 e 48 in un'unica inquadratura. Questa è la parte sinistra dell'immagine.
Fig. 48	*Danzatrice.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001176. Parte destra della fotografia precedente.
Fig. 49	*Danzatrice.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001187.
Fig. 50	*Tersicore.* Modello originale nel Museo Canova di Possagno	
Fig. 51	Monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina nella chiesa degli Agostiniani a Vienna	Foto di Frankenstein, M. & C. (Wien).
Fig. 52	Monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina nella chiesa degli Agostiniani a Vienna	Foto di Wilhelm Burger (Wien), ca. 1874, ÖNB / Burger, inv. WB 20C(D): <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/2899835.jpg>.
Fig. 53	*La virtù piangente con il vaso delle ceneri.* Dal monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina a Vienna	
Fig. 54	*Il genio in lutto.* Dal monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina a Vienna	

Fig. 55	*La Beneficenza che conduce un vecchio cieco.* Dal monumento funebre dell'arciduchessa Maria Cristina a Vienna	
Fig. 56	Monumento funebre di Giovanni Falier nella tenuta ai Pradazzi vicino Possagno	Incisione di Pietro Bonato (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LVII).
Fig. 57	Monumento a Giovannni Volpato in Ss. Apostoli a Roma	Foto Anderson N. 2335; Brogi N. 16327.
Fig. 58	Monumento funebre a Federico d'Oranje nella chiesa degli Eremitani a Padova	Incisione di Giovanni Battista Balestra (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LI).
Fig. 59	Monumento Alfieri in S. Croce a Firenze	Foto simile, ma non identica ad Alinari N. 2096 (ante 1896).
Fig. 60	*Ettore.* Statua in marmo	Incisione di Angelo Bertini su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LVI).
Fig. 61	*Aiace.* Statua in marmo	Incisione di Pietro Fontana su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LVIII).
Fig. 62	*Maria Luisa.* Statua in marmo alla Pinacoteca di Parma	Foto Alinari N. 15491.
Fig. 63	*Polimnia (Elisa Bonaparte)*	Incisione di Giovanni Battista Balestra su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXIV).
Fig. 64	*La Pace.* Modello originale nel Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 65	*Le tre Grazie.* Gruppo di marmo. Roma	L'opera riprodotta non sembra un autografo di Canova.
Fig. 66	*Naiade.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001181.
Fig. 67	*La Fede.* Modello originale in Santi Luca e Martina a Roma	Foto Marburg, Nr. 1.007.760.
Fig. 68	*Venere e Marte.* Modello originale al Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001188. Ma vedasi anche l'analogo scatto di fotografo anonimo. Zeri N. 150627.

Fig. 69	*Pio VI.* Statua in marmo nella Basilica di S. Pietro a Roma	Foto Anderson N. 2828.
Fig. 70	*George Washington.* Bozzetto originale nel Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001203. Altro scatto con attribuzione allo stesso Innocenzi in Zeri N. 150563.
Fig. 71	Serie di busti nel Museo Canova di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 72	*Murat, re di Napoli*	Incisione di Pietro Fontana su disegno di Francesco Pozzi (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXVI).
Fig. 73	*Giuseppe Bossi*	Incisione di Bernardino Consorti su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXXI).
Fig. 74	*Laura*	Incisione di Angelo Bertini su disegno di Tommaso Minardi (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXXXI).
Fig. 75	*Beatrice*	Incisione di Angelo Bertini (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXXX).
Fig. 76	Testa ideale	Incisione di Bernardino Consorti su disegno di Giovanni Tognoli (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXXVI).
Fig. 77	Testa ideale	
Fig. 78	Monumento degli Stuart nella Basilica di S. Pietro a Roma	Foto Alinari N. 5946. Ma vedasi anche Alinari N. 4095 (ante 1873; cfr. Cat. Alinari 1873).
Fig. 79	*Dirce.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001205.
Fig. 80	*Endimione.* Calco in gesso all'Accademia di Belle Arti di Ravenna	
Fig. 81	*Ninfa.* Figura marmorea. Londra	Foto Dulan & C.ie (London)? cfr. a questo prpposito la lettera di R. Ernesti a J. Klasing citata in nota 26 del saggio introduttivo.
Fig. 82	*Maddalena.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001207. Nella fotografia originale l'opera non appare leggermente inclinata come in questa immagine.

Fig. 83	*San Giovannino.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001180.
Fig. 84	*Pietà.* Possagno	Foto di Eugenio Innocenti, Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso / Fototeca, inv. n. 001175.
Fig. 85	*Chiesa della S. Trinità*, opera del Canova a Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 86	*Leopoldo Cicognara*	Incisione di Angelo Bertini (Pezzini Bernini / Fiorani 1993, n. LXXXX).
Fig. 87	*Autoritratto di Canova.* Busto marmoreo nella chiesa di Possagno	Foto di Eugenio Innocenti?
Fig. 88	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 185-186 (E.c.105.1304).
Fig. 89	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 62-63 (C.2.178.473).
Fig. 90	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 62-63 (C.2.179.474).
Fig. 91	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, pp. 184, 186 (E.c.101.1300).
Fig. 92	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, p. 185 (E.c.107.1306).
Fig. 93	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Malamani 1911, p. 165 lo riproduce con il titolo "Studio per la Venere uscente dal bagno".
Fig. 94	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	Bassi 1959, p. 91 (D2.111.830).
Fig. 95	Disegno di Canova al Museo Civico di Bassano	
Fig. 96	*Ritratto di Canova.* Quadro ad olio di Lawrence	
Fig. 97	Monumento funebre al Canova nella Chiesa dei Frari a Venezia	Foto Alinari N. 12464 (Ma vedasi anche Cat. Bertoja 1882, p. 58; Naya nn. 73-74).

CANOVA
di
Alfred Gotthold Meyer

Con 98 riproduzioni di sculture e disegni
Bielefeld e Leipzig
Casa editrice Velhagen & Klasing
1898

<3>
Canova*.

Che cosa rende l'artista immortale? – Solo l'atto creativo, autentico e grandioso, reso possibile da madre Natura, che troneggia al di sopra dei cambiamenti storici? Non può essere semplicemente l'influenza dello spirito del tempo, che elegge uno dei suoi figli più dotati a profeta, imprestandogli le proprie forze ed esaltandolo finché l'eco della sua fama non si diffonda tra i posteri? E questo giudizio, che è mutevole come lo è l'arte in sé, a chi spetta riconsiderarlo in ultima istanza? –

Canova è stato esaltato dai contemporanei quasi come Michelangelo. È stato oggetto di un autentico culto, lo hanno ricoperto di onori e gli sono stati dedicati centinaia di sonetti e di elogi, distinti da una retorica ridondante. Le voci dei suoi critici e detrattori non si sono fatte sentire. La fama dello scultore li ha tacitati. Eppure non fu soltanto il Fidia redivivo, il Raffaello della scultura[1] italiana: la figura dell'artista crebbe ben al di là della sua sfera d'azione. Soprattutto ai suoi concittadini politicamente umiliati egli dovette talvolta apparire quasi alla stregua di un eroe nazionale destinato a custodire il tesoro ideale del suo popolo. Ai nostri giorni, nella cerchia considerevole degli addetti ai lavori, la sua appare una grandezza superata dalla moderna storia dell'arte, come un maestro del passato, che ha cercato vanamente di ricongiungersi all'arte antica e dunque non sembra meritare più un'indagine approfondita.

Questo duro giudizio potrebbe essere accettato senza discutere la considerazione precedente che voleva Canova un maestro di eccezione. L'obiettività della ricerca storica attuale potrebbe riconoscergli una grandezza particolare, legata alle condizioni particolari del suo tempo, valutando la sua statura sul metro ridotto di un'epoca povera di talenti.

Ma questo non basterà a riservargli un degno riconoscimento. Nessuno storico

della scultura dei nostri giorni farà terminare come Cicognara il suo sviluppo storico con Canova. È vero però che perfino Jacob Burckhardt lo elogiava come "pietra miliare di un mondo nuovo"[2]. A parte l'importanza storica, nelle opere di Canova sopravvive in parte un talento immortale. Le creazioni di Canova hanno oltre alla loro peculiare dignità soprattutto una grazia che è assente nella scultura precedente e successiva. La sua grazia è attribuibile senza dubbio all'atmosfera del tempo: si tratta di quella qualità soggettiva e delicata emersa alla fine del secolo scorso, in un periodo nel quale l'antichità classica, che non era rivisitata con la fiera forza creativa della gioventù rinata come era successo nel Rinascimento, divenne oggetto dell'ammirazione nostalgica da parte degli epigoni. L'arte di Canova è avvolta da un velo romantico, perfino là dove è più vicina allo spirito classico. <4> Nella grazia schietta e oggettiva dell'antichità pagana affiora una inedita sensibilità settecentesca tanto che la stessa grazia si è trasformata in una divinità diversa, sconosciuta agli antichi.

L'età del Canova non si avvide di tale cambiamento. Si illuse anzi d'aver assistito alla rinascita dell'antico. Oggi però l'autoinganno è stato svelato. L'arte neoclassica è riconosciuta come un'espressione autonoma, il cui ideale è visto ormai attraverso il filtro opaco della distanza storica. Infatti, anche nel mondo dell'arte, nessuna forza si perde del tutto e la consapevolezza di una tradizione ininterrotta getta un ponte perfino tra due visioni artistiche distanti.

***

Nella provincia di Treviso, a est dalla valle del Brenta, a circa tre ore e mezzo di strada da Bassano, si trova il borgo di Possagno (Fig. 1). I colli irti, sulle cui pendici si allineano pochi gruppi di caseggiati, digradano nelle dolci ondulazioni tipiche del meridione: sullo sfondo il Monte Grappa, con la cima ancora ricoperta di neve nel mese di maggio, è parte della catena prealpina. Del resto diversi particolari di questo territorio di confine devono sembrare familiari al viandante tedesco: campi e frutteti accuratamente coltivati, morbide e ampie praterie, perfino qualche gruppo di splendidi abeti scuri, insieme con mulini, fattorie e caseggiati di un bianco accogliente. Questo paesaggio è già animato dalla magia dell'Italia. L'opulenta ricchezza dei fiori ne è il primo annuncio, una fila di cipressi conduce verso la chiesetta di San Rocco, l'intero paese si affaccia sui colli asolani e sulla campagna trevigiana, offrendo uno splendido panorama immerso nell'abbagliante luce del sud.

Fa pensare al meridione soprattutto un edificio che attira subito lo sguardo. Al di sopra del borgo troneggia una strana chiesa. Non è una costruzione in laterizio d'epoca medievale, né un'opera rinascimentale come di solito da queste parti! Qui è stato trapiantato un tempio antico. Con la sua pianta

circolare sormontata da una cupola ribassata e il portico semi-colonnato questa struttura ricorda nella sua marmorea magnificenza il Pantheon di Roma.

Nel paese, in basso, c'è un altro edificio segnato dai caratteri dell'antichità classica. In fondo al sentiero largo, che proviene direttamente dalla chiesa, si trova sulla strada principale un'abitazione piuttosto lunga, ma modesta, con un giardino retrostante. Accanto a questo, di fronte agli spazi dell'economato, figura un edificio rappresentativo, un Museo del tutto peculiare. Le sue ampie sale sono fittamente allestite con statue, gruppi, rilievi, busti, grandiosi monumenti e minuscoli schizzi (Figg. 2 - 3): è l'opera completa di un solo artista, di uno scultore nato nella parte anteriore della casa e che tornava frequentemente nella dimora paterna, di un maestro che svolgeva qui le funzioni di sacerdote nel tempio antico donato alla patria.

Nel lontano settentrione, nella capitale danese, a Copenaghen, si trova un museo analogo. Lo spirito umano sembra scambiarsi un saluto fra i due monumenti, visto che ospitano le creazioni di due artisti accomunati dalla ricerca degli stessi obiettivi, due propugnatori di quel nuovo "Rinascimento" vissuto dall'arte europea durante il trapasso dal XVIII al XIX secolo, quando si riconobbe nell'antico una fonte di eterna giovinezza: parliamo di *Canova* e *Thorvaldsen*.

I loro nomi sono di solito pronunciati insieme eppure in realtà li separa un vero e proprio abisso, non solo dal punto di vista del fare artistico, ma anche per il carisma personale e per l' importanza storica. La vita di Thorvaldsen è racchiusa nella sua arte. "Egli operò al riparo dalle tempeste del proprio tempo", scrive Julius Lange, acuto interprete del suo carattere. "Proviene da un piccolo angolo d'Europa, appartiene ad una nazione raziocinante con un governo patriarcale che prende tutto sulle proprie spalle. I doveri della vita reale non lo riguardavano, se ne occupava il suo *entourage*. È sempre sul piede di partenza, senza mai essere cittadino dello stato in cui vive"[3]. Canova è completamente diverso! Anch'egli fu legato al proprio paese natale con amore profondo <5>, spesso e volentieri vi si ritirò, ma la sua vita appartiene alla storia della sua nazione. Fu un italiano puro sangue e nello stesso tempo un figlio dell'epoca in cui Roma rappresentava il rifugio internazionale della vita culturale e spirituale d'Europa. Dalle solitudini di Possagno egli riuscì a raggiungere presto, con grande determinazione la vita più raffinata. Seppe affrontare gli avvenimenti traumatici del suo tempo, con coraggio vittorioso nel ruolo di artista e di patriota. Due papi vedevano in lui un confidente, il dominatore corso usava conversare con lui di questioni importanti e non solo di carattere artistico. La storia dell'Italia pronuncerebbe il suo nome anche se la storia dell'arte l'avesse dimenticato. In numerose lettere e confessioni personali egli esterna con piena disponibilità il suo punto di vista sui dibattiti sull'arte come pure su problemi spirituali, morali, sociali e politici del tempo;

Thorvaldsen invece parla esclusivamente nelle proprie opere.

Messa così a confronto con quella di Thorvaldsen, la biografia di Canova è molto significativa per intendere il significato della sua opera.

***

Non è impossibile che l'albero genealogico del Canova affondi le proprie radici in una di quelle famiglie di scalpellini le cui attività, trapassate da una generazione all'altra, hanno segnato la storia della scultura dell'Italia settentrionale sin dall'alto medioevo. Dalle plaghe occidentali, scendendo lungo i laghi di Como e di Lugano, la vicenda di queste corporazioni artistiche si espande verso oriente, in specie verso la terraferma veneta, così ricca di cave. Se anche i Canova di Possagno ne avessero fatto parte, è senz'altro solo con Antonio che il loro cognome assunse un rilievo storico-artistico. I suoi antenati, infatti, erano artigiani, scalpellini e muratori. Suo padre morì giovane quando il piccolo Antonio, nato il primo novembre 1757, era ancora in tenera età. <6> Sua madre invece, Angela Zardo di Crespano, rimasta in condizioni di povertà, si risposò poco dopo. Del figlioletto, non ancora quattrenne, si prese cura il nonno, Pasino Canova. Da proprietario di una cava, Pasino era divenuto ricco, almeno per un certo periodo. Perduto però il patrimonio a seguito di speculazioni mercantili, tornò a riprendere il suo vecchio mestiere di scalpellino. Era quasi scontato che anche il nipote si sarebbe dovuto cimentare nello stesso mestiere. Nella piccola bottega di Pasino il Canova apprese le prime nozioni tecniche. Infatti, Antonio deve avere imparato assai precocemente il tradizionale virtuosismo degli scalpellini settentrionali nel maneggio dello scalpello e nel trattamento del marmo. Ma non fu affatto una scuola semplice. Il nonno sembra essere stato un uomo scostante, mentre il piccolo orfano invece si fece notare nella propria cerchia di conoscenti per la sua natura sensibile. Pare che in quei tempi avesse tentato più volte addirittura di suicidarsi. Presto comunque questo brutto periodo finì. Un senatore veneziano, che possedeva nei pressi di Possagno un podere, Giovanni Falier, si accorse di Antonio e lo mandò a fare l'apprendista presso lo scultore Giuseppe Torretti, il quale si era da poco trasferito da Venezia a Possagno. Questi, infine, lo portò con sé per due anni a Venezia. Così il giovane scalpellino oltrepassò i confini del paese d'origine per entrare nel mondo dell'arte. Non c'è dubbio che a quei tempi la grandezza di Venezia apparteneva ormai al passato. A partire dalla fine del secolo XVII la città lagunare è irrimediabilmente caduta dall'apice dello splendore precedente che ne aveva distinto la vicenda storica. La sua situazione politica si era indebolita per la perdita della Morea; un enorme debito pubblico aveva preso il posto dell'antica prosperità. In particolare l'aristocrazia s'impoverì progressivamente, per non parlare dell'ancora eccessiva vita

lussuosa, che continuava almeno esteriormente, ma non fu più, come durante il Rinascimento, espressione di una forza esuberante, bensì l'anestetico di una società malata e destinata ormai al declino.

Qualcosa di analogo successe con l'arte veneziana di allora. L'ultimo grande maestro, il Tiepolo, era morto lontano dalla patria <7>, a Madrid, poco prima dell'arrivo di Canova nella città lagunare. L'esuberanza sfarzosa e piena di vita dei suoi quadri aveva conquistato e acceso la pittura del suo tempo. Rispetto ai giorni in cui Palma, Tiziano e Tintoretto celebravano la divina Venezia, risultano insipidi al confronto perfino le pitture del Canaletto, di Bellotto e Pietro Longhi che rappresentano, insieme con l'opera di Tiepolo, le migliori creazioni autonome della pittura veneziana del Settecento. Queste opere si limitavano a raffigurare nella sua nuda realtà la Venezia contemporanea, ridotta ormai a scenografia della passata sua fiera bellezza. Accanto a episodici casi di grezzo gusto barocco, gli edifici di allora sono caratterizzati dal più convenzionale classicismo. Baldassare Longhena, infatti, l'ultimo grande architetto che esercitava un ruolo dominante all'interno della tradizione veneziana, paragonabile per certi versi alla maniera del Tiepolo in ambito pittorico, aveva anche lui radici ancora seicentesche.

Forse, però, la scultura era caduta anche più in basso. La tradizione berniniana si era rivelata fatale perfino per i suoi epigoni meno dotati – molti dei quali d'origine straniera – i quali furono indotti a esagerazioni sempre più accentuate, tanto che andava progressivamente scemando qualsiasi sensibilità per una bellezza misurata e per la semplice naturalezza. Il maestro di Canova, Giuseppe Torretti, era un esponente mediocre, anche se piuttosto richiesto, della scultura tardo-barocca. La stucchevole sensualità e il retorico pathos della sua produzione finirono per guastarne perfino la qualità più preziosa, cioè la tecnica virtuosa e lo slancio iniziale capace talvolta di stupire. Lo dimostrano le coppie di angeli collocate sugli altari delle chiese di Crespano e Possagno. Ad ogni modo il Torretti non esercitò un'influenza determinante sulla fantasia del giovane Canova; poco dopo il comune trasloco a Venezia, nel 1743[4], egli morì in età avanzata. Altrettanto inconsistente sembra essere stato il magistero del suo allievo e nipote Giovanni Ferrari, nel cui *atelier* Canova sarebbe poi entrato. Comunque, si deve precisare, rispetto al Torretti, le sculture di Ferrari mostrano già uno stile raffinato, più incline al classicismo.

Nel complesso Canova deve ai suoi maestri solo l'esemplare preparazione tecnica <8> e il suo primo lavoro. Un paio di nature morte marmoree, provenienti da Palazzo Farsetti e passate nella "Raccolta Canoviana" del Museo Correr, dimostrano con quanto impegno egli si fosse esercitato nel maneggio dello scalpello. Canova realizzò queste sculture decorative per il senatore veneziano Falier che gli commissionò il primo lavoro in grande, basato su un modello realizzato autonomamente: due singole figure disposte

a mo' di gruppo che rappresentano Orfeo ed Euridice nel momento in cui si separano definitivamente, vittime dell'amore. Il tema fu senz'altro congeniale al giovane scultore. Dal punto di vista esterno gli dette occasione di esercitarsi nello studio della natura, sperimentato fino ad allora soprattutto all'interno dell'Accademia di Venezia. Il contenuto psicologico dell'argomento dovette corrispondere invece all'indole del sensibile Canova che in patria, sin dalla prima gioventù, aveva conosciuto le delizie dell'amore. Le due figure dimostrano che il loro creatore cercava con lo stesso impegno la rappresentazione incisiva della situazione e insieme la resa appropiata dei nudi. Privilegiò il momento "pregnante" del tema, quando le due figure si avviano verso il mondo superiore.

Poi Orfeo si gira e proprio in quell'istante il destino si compie. La mano di Tartaro, che spunta dalla profondità tra le nuvole, afferra la destra abbassata di Euridice. Si arresta il passo di lei che con aria sofferta allunga la sinistra verso l'amante quasi a implorarne l'aiuto. Questi nel vederla si batte invece la mano in testa per la disperazione. L'equilibrata rappresentazione consente la persistenza di una calma statuaria. La composizione, considerando la difficoltà della separazione del gruppo in due figure distinte, è ben ponderata. L'impeto giovanile, ancora evidente nella resa del corpo nudo di Euridice, lascia il posto a un'accresciuta sicurezza nella figura di Orfeo. Canova aveva preparato i modelli ancora in patria, ma poi tornò a Venezia per trarre ispirazione e suggerimenti dalla frequentazione dell'Accademia e soprattutto dalle antichità della Galleria Farsetti, in particolare dai calchi dei capolavori classici. Tale studio dell'antico, infatti, è evidente già in questo caso: l'opera ha una sua indipendenza rispetto alla dominante arte barocca anche se l'importanza del maestro non emerse in tutta chiarezza. Queste due statue, comunque,trasferite poi a Villa Falier, vicino ad Asolo, misero Canova in una luce favorevole presso gli ambienti veneziani, soprattutto dopo che si vide esposta una copia in marmo dell'*Orfeo* commissionatagli dal senatore Grimani. Fino a quel momento egli andava avanti con grandi sacrifici. Più tardi, in una delle sue lettere lo scultore avrebbe scritto a proposito della sua attività iniziale: "Io lavorava proprio per un tozzo di pane, posso dire; pure mi bastava: era il guadagno delle mie fatiche"[5]. Il numero delle commissioni cominciò allora ad aumentare. Un busto del doge Renier e una statua poco felice di Esculapio, con i tratti del senatore Alvise Vallaresso, dettero lavoro a Canova nel suo *atelier* presso S. Stefano. Il suo mecenate, Giovanni Falier, non venne mai meno al dovere di essergli vicino. Infatti, quando a causa della morte del committente non venne concluso un importante lavoro, Falier condusse Canova dal procuratore di S. Marco, Pietro Pisani, il quale ordinò un gruppo in marmo lasciando all'artista la scelta tra due temi: "La morte di Procri" e "Dedalo e Icaro". Canova scelse il secondo e quindi cominciò l'opera che gli avrebbe aperto la via della fama.

Questo capolavoro giovanile è tra le opere migliori del Canova, è impeccabile secondo tutte le norme del gusto, perché trae le sue origini dall'eterna fonte dell'arte che è lo studio della natura. Qui si percepisce ben poco delle escrescenze dannose dello stile barocco. Basta uno sguardo alla composizione per capire l'originalità del *Dedalo e Icaro.* Con un tema del genere la vera arte barocca avrebbe senz'altro cercato di rappresentare un' aerea levità. Infatti, nell'ambito della scultura tale modalità non era più considerata illecita, né impossibile, da quando era diventato abitudine raffigurare il corpo umano nei suoi movimenti più rapidi e condensare delle nuvole in pezzi di marmo. Canova invece <9> presenta Dedalo, mentre allaccia l'ala alla spalla destra del figlio (Fig. 4). La scena è tutta naturale; quanto al soggetto mitologico, bisogna dire che lo scavo psicologico è assai più profondo del ben noto rilievo antico di Villa Albani che propone lo stesso tema. Qui si vede l'abile tecnico al lavoro assistito dal fanciullo. Nell'opera di Canova il padre prepara il figlio alla sua missione pericolosa con aria preoccupata, così appunto come è accennato da Ovidio: "Tra l'opera e gli avvisi la senile / Gota di pianto inumidisce; e trema / La man paterna"[6].

Ancor più felice sul piano artistico appare quindi il contrasto tra le due figure, tra il tenero, acerbo corpo del fanciullo e quello dell'uomo, le cui forme rivelano i primi segni di un fisico che invecchia. Tali contrasti culminano infine nelle teste per delinearne il carattere. Sul volto un po' burbero del vecchio appare la tensione dell'anima per la preoccupazione. Il fanciullo, invece, sorride mentre abbraccia con la sinistra il corpo del padre ed osserva con ingenua curiosità l'ala sulla propria spalla: dal suo viso infantile parla solo la gioia piena d'attese. Il tratto conferisce al gruppo intero un tono grazioso e amorevole che supera l'importanza dei convenzionali nudi di genere. In ogni modo anche i soli nudi avrebbero conseguito un rilievo storico-artistico. In queste due figure si ravvisa lo studio attento del modello e lo sguardo portato alla naturalezza dei corpi, qualità rare in quel periodo. Quest'opera del Canova risulta del tutto opposta rispetto al primo celebre lavoro d'esordio del suo futuro rivale nordico: la statua del Giasone di Thorvaldsen. Questo giovane fiero, infatti, è inconcepibile senza il modello dell'Apollo di Belvedere: il gruppo canoviano di Dedalo e Icaro è invece la creazione originale di un'artista che affronta la natura in piena libertà. Solo il sorriso di Icaro reca le stesse tracce dolciastre degli angeli di Torretti. Il trattamento formale è ancora incerto, ma è del tutto naturale per un lavoro giovanile.

Un'opera del genere fu ben accolta anche dalla cerchia degli artisti e amatori veneziani di allora. Il modello, esposto pubblicamente nel 1779, in occasione della festa dell'Ascensione, <10> e nella stessa misura anche l'originale di marmo, incontrarono il pubblico plauso procurandogli un primo consistente guadagno. Il suo futuro a Venezia sembrò ormai assicurato.

Eppure Roma lo attirò. Nella vita di un'artista di quel periodo, tanto più per un italiano, questa attrazione sembra scontata, essendo Roma ancora considerata come la scuola superiore di tutte le arti. Canova in particolare era attratto dall'accademia romana e dai tesori di scultura antica, una massa non quantificabile di originali, dei quali pochi scelti gli erano noti grazie a calchi visti a Venezia. Falier assecondò il desiderio del suo protetto, tant'è vero che cercò di guadagnare alla sua causa il miglior protettore possibile nella persona dell'ambasciatore veneto presso la Curia papale, Girolamo Zulian. Più tardi, infatti, questi avrebbe ospitato in casa sua l'artista: per il momento gli procurò una pensione quadriennale da parte del Consiglio, sia pure con la strana condizione che per tutto questo tempo il giovane avrebbe dovuto spedire a Venezia esclusivamente copie tratte da opere antiche. È comprensibile che Canova rifiutasse tali condizioni: semmai il lettore odierno rimane sorpreso dal suo tono perentorio. "Queste copie – scrisse Canova – mettono a repentaglio l'originalità artistica, così come chi si attiene esclusivamente alle traduzioni non potrà mai diventare un autentico poeta!"[7]. Non c'è dubbio che per il giovane artista in procinto d'arrivare a Roma l'imitazione degli antichi non rappresentava la meta principale! Nell'ottobre 1779 Canova giunse a Roma con il residuo onorario ottenuto per il gruppo di Dedalo ed Icaro. Solo a quel punto iniziò la carriera, perché solo a Roma in quel periodo era possibile realizzare il suo progetto. Come era avvenuto più volte nel corso della storia di questa città unica, un destino benigno inviò l'uomo che, a mo' di Anteo, avrebbe sviluppato proprio sul suolo romano il pieno delle sue forze per poi metterle interamente a servizio dell'Urbe.

***

La Roma di fine Settecento non può essere paragonata certo con la grandezza della Roma di Raffaello e Michelangelo. Tuttavia il carattere universale, che a questa città non è mai mancato, fu assai significativo anche al momento dell'arrivo di Canova che, infatti, ne rimase subito incantato.
Dal punto vi vista esteriore, la scena su cui si svolgeva la vita romana d'allora ci è nota assai più degli altri periodi. Le innumerevoli acqueforti di Giovanni Battista Piranesi, con le loro immagini di edifici, rovine e paesaggi, ci offrono una sorta di un impareggiabile panorama monumentale. Lasciandolo scorrere davanti ai nostri occhi, si può percepire l'atmosfera culturale e spirituale, il clima effettivo di quell'epoca. Le vedute di Piranesi mostrano, infatti, in che modo la Roma del Settecento si atteggiasse davanti alla scenografia predisposta dall'antichità. Sono sguardi pieni di devota ammirazione, al tempo stesso hanno qualcosa di trasognato, un velo di nostalgia. Nelle acqueforti del Piranesi le antichità romane non sembrano più manufatti, ma creazioni della stessa natura

che è al centro di una rete di riflessioni malinconiche condotte sulla scia di Rousseau. Come testimonianze di un grande passato, esse si affacciano su un misero presente.

Il che non vale soltanto per le rovine della Roma antica, bensì anche per gli edifici medievali, rinascimentali, perfino per quelli barocchi. Erano questi ultimi a dare alla Roma di quel periodo la sua configurazione architettonica: si tratta delle impressionanti creazioni dell'arte gesuitica che pure, ai tempi del Canova, dovettero fungere da monumenti di un passato più grande. Roma, infatti, da tempo non era più la capitale del mondo.

Già agli inizi del secolo era, come è stato detto, "niente più che la capitale dello stato della chiesa"[8]. Era trascorsa ormai l'epoca della felice restaurazione del potere papale dopo le guerre religiose. Un'ondata dopo l'altra si abbatté sul potere temporale del papato che, lungi dai pensieri di conquista, fu costretto a limitarsi alla difesa dei suoi diritti tradizionali <11>. Il pericolo – imminente ai tempi di Clemente XI – di venire travolti dalla tempesta fu scagionato grazie alla sapiente accondiscendenza di Benedetto XIV. Poi però si verificò un attacco ancora più forte che mise a repentaglio le basi dello stesso papato. Colpì per primi i gesuiti. Clemente XIII fece propria la loro questione, ma non riuscì a difenderli dall'iniziativa energica dei paesi borbonici. Quello che egli sarebbe stato costretto a fare, se non l'avesse stroncato la morte improvvisa, venne realizzato dal suo successore Clemente XIV in un atto di sapiente accondiscendenza: in data 21 luglio 1773 il papa soppresse l'ordine dei Gesuiti. Fu un gesto grandioso, per altro conforme allo spirito dei tempi, ma costò la vita al pontefice e privò il papato della sua "principale roccaforte di difesa". "Dopo la presa del muro esterno – scrive Ranke – l'attacco ai modi di pensiero interni alla roccaforte prometteva di continuare in modo ancora più violento"[9]. L'atmosfera generale di quel periodo, segnata dalla filosofia illuministica, tendenzialmente oppositiva nei confronti <12> dello stato presente delle cose, era avversa all'istituzione del papato.

Al momento in cui Canova giunse a Roma, questo fermento era in stato di incubazione, ma negli ambienti elevati si poteva intuire il tetro futuro. L'atmosfera politica nella Roma di allora somigliava al clima umido che – prima dell'arrivo della grande tempesta – toglie energia e gioia a qualsiasi spirito d'iniziativa. Almeno esteriormente la vita romana sembrava quasi immune da queste tendenze, specialmente negli ambiti particolari da cui derivava la propria fama internazionale. La Roma di allora non era più la capitale del mondo religioso, tanto meno di quello politico: continuava invece a essere la capitale degli interessi intellettuali e artistici, la patria di coloro che vi si riunivano nel nome dell'arte e soprattutto dell'antico. Roma non aveva mai persa del tutto questa importanza nemmeno nel periodo precedente, nonostante la grande rivalità con Parigi. Gli ambienti influenti della società

romana, gli eruditi, gli artisti temporaneamente o stabilmente residenti a Roma, i forestieri aristocratici abituati a considerare la visita della Città Eterna come elemento imprescindibile della formazione culturale, avevano conservato questa funzione di Roma anche nel Sei e nel primo Settecento. Invece durante il periodo del quale il Canova sarebbe poi diventato l'erede diretto, tale funzione culturale della città era stata posta su una base nuova. E spetta a due tedeschi, un artista e un erudito, il merito di esserne stati i motori principali: il pittore 'principesco' Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, un maestro di campagna nobilitato dal regno degli dèi. Con lo zelo dell'autentico scienziato e l'entusiasmo del veggente, Winckelmann si era immerso nei monumenti artistici dell'antichità riuniti a Roma. Così essi non erano mai stati contemplati prima. Fu allo stesso tempo discendente dei greci ed erudito dotato della scrupolosità tipica di un tedesco, fu grande storico e filosofo, maestro del pensiero artistico e autentico conoscitore: Winckelmann riuscì a penetrare le nubi che avevano coperto il sole dell'arte antica e ne esaltò la bellezza con il linguaggio di un profeta. La sua vera esistenza iniziò con l'ingresso a Roma. Il suo lavoro dette nuovo splendore anche a Roma e la società romana ne fu ben consapevole. Il senso dell'arte, mai del tutto spento a Roma, si attivò con insolita vivacità e andò ben al di là dei confini del dilettantismo privato. La realizzazione più grandiosa dovuta a questa sensibilità artistica porta il nome di Clemente XIV e del suo successore: il "Museo Pio-Clementino", nel quale venne riunito un tesoro di sculture antiche. L'attività di Winckelmann a Villa Albani stabilì la norma secondo la quale Simonetti progettò il primo grande museo di scultura antica, ordinato secondo criteri unitari. Così Canova vi trovò adunato il più bel materiale di studio, per non parlare della sua fruizione storico-artistica che proseguiva sulla strada inaugurata da Winckelmann. Il controllo ufficiale a Roma era passato ormai nelle mani di un romano ricordato con gloria duratura dagli annali dell'antichistica grazie alla sua profonda erudizione: per merito, infatti, di Ennio Quirino Visconti la raccolta archeologica dei nuovi musei divenne patrimonio comune dell'Europa scientifica. Riesce difficile immaginare ai nostri giorni con quanto interesse sia stata seguita qualsiasi questione e iniziativa riguardante l'arte e la vita degli antichi nella Roma di allora. Tale caratteristica, infatti, fu l'unica stabile attrattiva durante le turbolenti vicende politiche che avrebbero di lì a poco completamente destabilizzato il mondo romano. I responsabili sono riconoscibili: dai predatori, che sfruttavano il suolo antico per guadagno, ai collezionisti d'animo nobile - molti dei quali abili a trasformare i propri terreni in miniera apparentemente inesauribile - fino agli autentici mecenati; dai ciceroni semi-istruiti che accompagnavano forestieri affamati di conoscenza, agli abati mondani abili a trasformare il grande tesoro dell'antichità nella moneta sonante delle chiacchiere sofisticate,

fino agli studiosi seri a cui l'antichità classica aveva rivelato il proprio volto divino. Tutte le iniziative del genere vedevano anche l'attiva partecipazione del mondo forestiero di Roma, in particolare degli inglesi, francesi e tedeschi. Sembra anzi che grazie alla composizione così variegata <13> della cerchia di cultori dell'antichità, l'impatto di questa cultura sia andata ben al di là del campo dell'erudizione antiquaria. Lo studio dell'arte ebbe, in linea con lo spirito dell'epoca, un'impostazione filosofica. Venne praticata più la teoria dell'arte che la storia dell'arte. Ci fu la fiducia nell'assoluto ideale dell'arte che aveva già raggiunto in passato l'apice della massima perfezione. Per via di questa convinzione l'arte rimase confinata nell'eclettismo. Infatti, perfino la celebre accademia francese di Villa Medici, che aveva sin dai tempi della sua fondazione sotto Luigi XIV, nel 1666 <14>, condizionato in profondità lo sviluppo dell'arte europea, fu niente meno che l'erede della scuola bolognese dei Carracci. A partire dalla metà del Settecento tale eclettismo si andava concentrando in maniera sempre più esclusiva sull'antichità classica. Eppure prima di quel periodo l'antico non era stato percepito nell'ampiezza della sua verità pulsante: ancora una volta si limitò a prestare il nome ad un ideale. Reynolds sentenziò: "lo spirito degli antichi è il padre dell'arte moderna"[10]. Eppure ciò che egli e il suo tempo consideravano lo spirito degli antichi non fu altro che uno schema normativo costruito appositamente dalla stessa arte "moderna": le figure erano derivate dai più celebri esempi della statuaria antica e dalle pitture di Pompei ed Ercolano. Dal punto di vista storico era fondamentale che l'arte cercasse di costruire un regno intermedio di figure ideali: tuttavia anche nei confronti della natura prevalse un atteggiamento eclettico. Il sentiero venne imboccato da quasi tutte le teorie artistiche di quell'epoca; quasi tutti i pittori romani di allora lo hanno percorso con la loro attività. Questo tratto infatti è l'elemento che accomuna le opere di Mengs e Batoni, di Hamilton e del giovane David. Perfino i ritratti erano atteggiati come figure ideali. Lo studio della natura venne progressivamente rimpiazzato dalla convenzione e dal pathos retorico. Le figure divennero esangui e fragili, nonostante la bellezza delle linee e dei colori. L'unico progresso di questa maniera artistica rispetto alla pittura barocca stava nella sua misura, nella tranquilla semplicità delle composizioni. Anche l'arte del tempo dunque trasse beneficio dalla dottrina winckelmanniana della nobile semplicità e quieta grandezza degli antichi. Resta, però, curioso il fatto che a beneficiarne di meno fu la scultura, cioè il genere artistico più direttamente coinvolto. Tra gli scultori romani di allora quasi non si trovano nomi in grado di reggere il confronto con i pittori citati. Perfino l'indirizzo artistico appena abbozzato, che ha l'indubbio merito di aver posto termine in ambito pittorico all'arte barocca, è scarsamente rappresentato dalla scultura romana prima del Canova. Qui prevalse, anzi, in maniera quasi incondizionata l'eredità di Bernini,

privata però dello spirito e dell'abilità che avevano distinto gli originali. Il suo elemento caratteristico - lo si capisce vedendo tra l'altro la Flora di Cavaceppi e il monumento sepolcrale di Piranesi di Albacini[11] - rimase nonostante tutta l'esagerazione niente altro che pathos vuoto: l'abilità tecnica fu il suo tesoro più prezioso. Eppure, in qualità di restauratori piuttosto richiesti, proprio questi scultori erano abituati al contatto diretto con l'arte antica, così come erano al corrente dello stato delle ricerche archeologiche ed artistico-filosofiche di allora. Una prova schiacciante di quanto poco tecnica e teoria siano in grado di fare da sole. Sintomatico per altro che i maggiori esponenti della scultura romana di allora fossero stranieri: il francese Jean-Antoine Houdon e il tedesco, di formazione parigina, Alexander Trippel. Comunque il più grande è stato di gran lunga Houdon. Il suo lavoro giovanile del periodo romano, il San Bruno nell'atrio di Santa Maria degli Angeli, rappresenta il punto di riferimento più significativo per giudicare la scultura di quel periodo. La figura di questo monaco dalle braccia incrociate, che guarda meditabondo per terra, esprime una semplicità conforme ai dettami dell'ideale artistico ispirato agli antichi: allo stesso tempo la scultura è piena di individualismo e vita. In ogni modo, il giovane borsista francese era da tempo tornato a Parigi per continuarvi la sua brillante carriera, al momento dell'arrivo di Canova a Roma.
La maggiore fama internazionale nella Roma di allora spettava al pittore Anton Raphael Mengs, che era celebre in tutta Europa. Non si poteva prevedere in nessun modo che il suo erede sarebbe stato uno scultore: il giovane "veneziano" fece infatti il suo ingresso nella Città Eterna proprio l'anno in cui Mengs le fu strappato dalla morte.

***

Canova fu animato da un ardente desiderio di fama. La sera stessa del suo arrivo si recò nelle aule di disegno dell'Accademia di Francia per confrontarsi con la competenza degli altri. Tale confronto ebbe un unico vantaggio, quello di accrescere le sue speranze. Le antichità romane, invece, gli originali dell'*Apollo* e del *Torso* del Belvedere, del gruppo del *Laocoonte* e soprattutto dei *Domatori di Cavalli* davanti al Palazzo del Quirinale lo colpirono come delle <15> rivelazioni. Già nelle prime settimane romane l'antico prese definitivamente possesso della fantasia e del talento di Canova.

Una delle ragioni di questa conversione fu il suo avvicinamento a un uomo che aveva scelto l'arte classica come elemento di vita: l'intraprendente pittore e collezionista inglese Gavin Hamilton. L'immaginario di questi si era nutrito dell'antico e la sua influenza sul giovane Canova fu grande. Era infatti esperienza comune in quel periodo che gli artisti fossero condizionati dalle teorie vigenti: per la sua inclinazione naturale Canova era particolarmente predisposto. <16>

Ancora Hamilton fece valere tutta la sua non proprio trascurabile influenza per spianare la strada al giovane scultore. Tra l'altro, seppe trasmettere agli ambienti importanti tutta la sua sincera ammirazione per il gruppo di *Dedalo* che veniva esposto nel palazzo dell'ambasciatore veneto. Da ultimo, grazie al suo intervento si deve il fatto che lo stesso ambasciatore concesse a Canova la sua attiva protezione, permettendogli quindi di vivere a Roma della propria arte senza alcuna preoccupazione.

All'inizio del periodo romano risale un lavoro già iniziato a Venezia: la statua del matematico e astronomo Marchese Poleni commissionatagli da Leonardo Venier venne là ideata e completata a Roma per poi essere collocata nel Pantheon dei padovani, il Prato della Valle. Per un tema del genere, fu quasi scontata la scelta prevalente dell'interpretazione all'antica dal tono eroico. L'erudito padovano si presenta dunque con i piedi nudi calzati da sandali: solo fino al petto il corpo è rivestito da un drappo largo a mo' di mantello. La destra posa su uno strumento alto, la sinistra tiene un libro, la testa è fine, fortemente stilizzata e allo stesso tempo idealizzata. Qui Canova si presenta in maniera differente rispetto al gruppo di Dedalo perché l'ideale anticheggiante prevale sullo studio della natura. La tendenza vale almeno nella stessa misura per una seconda statua poco importante, che inaugura la serie dei lavori romani: l'Apollo in atto di autoincoronarsi, la cui posa e le forme rivelano la dipendenza dall'Apollo del Belvedere.

Il giusto rapporto con l'arte antica, secondo la norma dei lavori successivi, fu indovinato da Canova solo nel gruppo di "Teseo vincitore sul Minotauro" (Fig. 5).

Su quest'opera si fondò la sua fama. Quando la espose nel 1785, essa incontrò l'ammirazione unanime: oggi invece, mescolata con sculture moderne, si distinguerebbe solamente per la sua levigata correttezza. Il vero sfondo storico-artistico da cui emerge è dato dal Barocco degenerato e dall'immaginario ideale concepito dalla cerchia degli amatori e artisti riuniti nel nome dell'antico. Infatti, sinora non si era vista da nessuna parte un'incarnazione così perfetta dell'ideale nella scultura. Questa composizione equilibrata mostra linee allettanti da tutti i lati. L'atteggiamento del giovane eroe seduto sul corpo dell'avversario schiacciato a terra allude all'orgoglio del vincitore, ma anche allo sfinimento dopo lo scontro. La testa, però, è piuttosto inespressiva. Secondo la concezione antica anche il Minotauro è di conformazione umana con l'unica eccezione della testa di toro: quanto alla forza, sembra che il suo corpo muscoloso non sia di molto superiore a quello di Teseo. La sua però è forza pura, la sua "statura" - parlando nello stile della critica d'arte di allora - è "derivata dall'ordinaria natura". Tanto più il pezzo irradia la bellezza di Teseo. Il suo corpo non solo è un ottimo nudo, come lo sono quelli del gruppo di Dedalo, piuttosto rivela l'affinamento della forma naturale a cui porta lo

studio delle antichità romane. Si tratta di una tipologia che, se fosse un'opera antica, troverebbe la sua collocazione tra la scultura greca di ambito lisippeo. A favore di questa tesi parlano soprattutto le proporzioni. La testa è visibilmente piccola soprattutto rispetto alla larghezza del petto. Comunque il merito di questo lavoro non consiste affatto nell'essere una semplice copia dall'antico. Anche il giudizio odierno è portato a riconoscere l'eccezionale importanza di quest'opera: infatti, bisogna tornare indietro fino all'alto Rinascimento, almeno fino alle sculture di un Sansovino per vedersi aprire il sentiero verso un simile "classicismo". È comprensibile che nella Roma di allora l'opera abbia procurato all'improvviso grande notorietà al nome del suo autore. Uno dei primi estimatori che Canova riuscì a conquistare insieme a Hamilton fu l'archeologo francese Quatremère de Quincy, il quale avrebbe poi esercitato un'influenza determinante sul suo operato successivo: ebbene egli elogiò il "Teseo" come inizio di un'era nuova della scultura. "Niente in esso è esagerato né ricercato. Le forme sono trattate con semplicità, senza <17> durezza, né secchezza": una lode ancora oggi valida[12].

Canova aveva incominciata per conto proprio quest'opera allettante, che trovò presto nel conte Fries a Vienna un acquirente. Da quel momento in poi le commissioni si susseguirono con regolarità favorendo la carriera del giovane artista che divenne impareggiabile per splendore e gloria. All'apice di questa carriera ebbe una commissione che testimonia di per sé lo straordinario riconoscimento riservato al giovane maestro. Comunque è tramite l'intervento indiretto di un privato e quello diretto di uno dei suoi amici romani, il <18> celebre incisore Giovanni Volpato, che egli ottenne tale incarico. Canova aveva conosciuto Volpato poco dopo il suo arrivo: la parentela spirituale fra i due venne rafforzata da un legame ben più delicato e personale, visto che Canova si innamorò di Domenica, la bella figlia dell'amico. Non è dato sapere se il sentimento non sia stato ricambiato o se il loro legame fosse avversato da circostanze esterne. Ad ogni modo Canova non giunse alla meta, perché Domenica si sposò poco dopo con il collaboratore del padre, l'incisore Raffaello Morghen. L'episodio comunque non guastò in alcun modo il rapporto tra Canova e Volpato. Quando un certo Carlo Giorgi si rivolse a Volpato per trovare un artista capace di realizzare il progetto, da lui ideato e finanziato, di un monumento funebre a papa Clemente XIV Ganganelli in Santi Apostoli, l'incisore propose il giovane Canova. La fama acquisita con il *Teseo* fu la migliore raccomandazione per la sua candidatura: il pupillo di Volpato ottenne la commissione e finalmente nel 1787 il monumento venne solennemente inaugurato.

Con questo lavoro Canova entrò a far parte della schiera degli scultori di opere monumentali diventando quindi un rivale dei più celebri maestri romani.

Le tombe papali sembrano accomunate dallo stesso destino. Il sepolcro di un

pontefice, la tomba di Giulio II così come era stata progettata da Michelangelo, sarebbe diventata il più grandioso monumento della terra: invece il suo aspetto odierno, che non lascia nemmeno intuire la forma originaria, ricorda eloquentemente quanto l'arte sia soggetta all'andamento accidentato della storia: un titano è stato immobilizzato da lacci pedanteschi. Invece, là dove gli stessi lacci sono caduti, manca all'arte la giusta forza prometeica. Cosa avrebbe creato Michelangelo, se durante la realizzazione del monumento a Giulio II gli fosse stata concessa la stessa libertà di cui avrebbe beneficiato il Bernini nei monumenti di Urbano VIII e Alessandro VII! E comunque Bernini resta assai superiore ai suoi epigoni degenerati!

Per giudicare adeguatamente le creazioni del Bernini, bisognerebbe confrontarle con le tombe medicee di Michelangelo a Firenze. In queste si vede prefigurato il tipo che avrebbe dominato l'intera scultura monumentale così come si presentava nelle più importanti tombe romane del XVI e in parte del XVII secolo: due figure allegoriche formano un gruppo di base giacente ai lati avvolti da una massiccia lastra: in alto, al centro, troneggia invece il ritratto statuario a figura intera. Solo l'arte barocca del Bernini osò allentare questo schema. Allora le figure ideali lasciano la loro posizione distesa e affiancano il sarcofago; si stringono intorno al basamento della statua-ritratto come dei vassalli intorno al trono, sembrando elogiare il rappresentato con invadenza cortigiana e deplorarne la morte. E sempre con quell'intenzione a loro si associa con la stessa vivacità lo scheletro quale incarnazione più evidente della vanità. Michelangelo invece immortalò in marmo una visione genuinamente scultorea. Bernini trasferì nella durezza della pietra un'immagine dal vivace effetto pittorico; d'altra parte il segreto muto dell'esistenza umana sembra perpetuato nelle tombe medicee. Bernini ne parla alzando il tono, facendo uso di parole ruvide e gravi, spesso superficiali. I contemporanei le compresero però assai meglio che non l'arte di Michelangelo. Infatti, quanto bene si adatta lo stile berniniano allo sfarzo stupefacente delle chiese dei gesuiti! La Controriforma chiedeva l'esagerazione e tra i suoi mezzi più efficaci rientrava la voluttà in forma religiosa. Si cercava perfino nel marmo, attraverso l'illusione ottica, il riflesso colorato della vita, a scapito dell'impatto plastico. Sarebbe emerso più tardi, e con particolare chiarezza nel caso delle tombe papali, quanto fosse rilevante il livello di bravura del Bernini. Le loro dimensioni esteriori crebbero a dismisura: sempre più fastosa fu la ricchezza materiale, ma venne a mancare sempre di più l'autentica grandiosità. Il contenuto intellettuale – riconoscibile soprattutto nelle figure allegoriche - si vanificò in un pathos vuoto con tutta la drastica, anzi ripugnante evidenza. Lo dimostrano i monumenti di Alessandro VIII, Benedetto XIII e XIV, Clemente XII. Il pericolo maggiore, insito nella natura stessa dell'arte barocca - l'esagerazione - sarebbe riuscito poi fatale alle tombe dei papi. Il desiderio <19> dei maestri di superare i rispettivi predecessori

fu troppo determinante in ciascuno di questi monumenti realizzati a scadenze relativamente brevi, per lo più entro un periodo limitato.

A differenza di questi esempi, il pregio maggiore del monumento Ganganelli sta nella sua classica sobrietà (Fig. 6). Il monumento si erge nella chiesa dei Santi Apostoli sopra l'ingresso della sagrestia con un'architettura incredibilmente semplice di sole tre figure. A sormontare la porta è un sarcofago all'antica ai cui piedi è seduta la personificazione della "Mansuetudine", mentre la figura della "Temperanza" è reclinata sulla sommità. Dietro al sarcofago si alza orizzontalmente un secondo basamento, adorno con un'iscrizione, ed è questo a reggere la statua del papa seduta su un enorme sedia. Di per sé questa disposizione non è innovativa sul piano del contenuto, né su quello del pensiero artistico e <20> non rivela una particolare dote inventiva. Invece il linguaggio formale differisce dai monumenti barocchi come la qualità di Plutarco rispetto alle orazioni funebri del Seicento. Canova è tornato ad una modalità stilistica rigorosamente anticheggiante, che però mantiene qualche pesantezza soprattutto nello strano trono, con evidente moderazione dell'impulso formale[13] già nell'architettura. La particolarità veniva criticata non del tutto ingiustificatamente dai contemporanei architetti romani. Anche la statua del papa, il cui modello era stato completato per primo, suscitò censure: particolarmente tagliente fu quella di Pompeo Batoni che, pur riconoscendone il talento, sentenziò che Canova si trovava sul sentiero sbagliato. Non si riesce a comprendere oggi che cosa abbia indotto un pittore talmente esperto a formulare un giudizio così duro, visto che nel complesso Canova rimane, proprio qui, ancora legato al gusto del tempo. Il pathos di questa statua corrisponde ancora alla tradizione: rappresentare cioè i papi vivi come se si trovassero nel pieno della loro dignità davanti a un'assemblea riunita. I pontefici hanno sempre un contatto immediato con il mondo esterno, anche nei monumenti precedenti: nella maggior parte dei casi allungano la destra per dare la benedizione. Troppo frequentemente questa posa assumeva dei toni teatrali. Benedetto XIV Lambertini è rappresentato nel suo monumento funebre, opera di Pietro Bracci,"con un gesto talmente affettato" da far pensare - secondo Gregorovius - "invece che a un papa benedicente a un attore vanitoso che recita la sua parte più brillante". E ancora Gregorovius: "Questa è l'ultima figura di pontefice appartenente al tempo del manierismo artistico"[14]. Infatti, messa a confronto con quest'opera di Bracci, la statua canoviana di Clemente XIV pare, nonostante il suo tratto patetico, piuttosto misurata e conserva una monumentalità pacata. Sintomatico che perfino durante la preparazione del ritratto pontificio lo scultore si sia evidentemente avvalso della guida di un monumento antico: la statua di Marco Aurelio. Il gesto del papa non è quello della benedizione apostolica, bensì la destra stesa in avanti così - il braccio intero gli è venuto troppo lungo - sembrerebbe interpretabile come gesto

retorico, proprio come nel caso dell'imperatore romano sul Campidoglio. La sinistra posa invece fermamente sul bracciolo della sedia e questo atteggiamento intensifica l'espressione energica. La statua non perde alcunché rispetto ai precedenti per quanto riguarda la consapevolezza di dignità, anche se la posa sembra meno invadente; il tono è più sommesso senza perdere potenza. Se ne ha una dimostrazione, meglio ancora che nell'originale romano, nel piccolo, assai vivace, bozzetto in creta al Museo di Possagno. Il volto rugoso, con le labbra parlanti, rivela l'approfondito studio della natura, dal quale era emerso il gruppo di Dedalo. Una conferma viene dal trattamento dell'ornato: il Barocco autentico aveva oltrepassato proprio in questo caso, forse più che altrove, i confini della verità. I preziosi broccati erano stati rappresentati come animati da una tempesta: a volte sembrano gonfiati dal vento, come delle vele, a volte paiono una compatta massa arricciata. Si era persa del tutto la sensibilità per il flusso naturale delle pieghe. Canova avrebbe riscoperto la maniera sotto la guida degli antichi: però più dell'abilità il monumento Ganganelli rivela in tal senso la volontà dell'artista. Troppo sminuzzata è la massa delle pieghe concentrate soprattutto all'altezza del torace ed è questa la ragione per cui il trattamento del drappeggio manca del carattere monumentale.

Il bisogno di sobrietà parla in maniera ancor più chiara nelle due figure allegoriche che sono palesemente ispirate alle statue drappeggiate della tarda antichità romana. La caratteristica emerge dal vestito di tessuto sottile, strettamente aderente alle forme corporee ispirato all'antico *himation*[?], e ancora di più dalla figura - allora particolarmente apprezzata - della "Mansuetudine", che è seduta accanto al suo agnellino con le mani piegate e lo sguardo ribassato. Si tratta di una figura di genere, dall'aspetto piuttosto comune, il cui volto delicato esprime comunque una certa vacuità spirituale. Più dignitosa è la sorella, ripiegata sopra il sarcofago: la sua posa invece che dalla natura della "Temperanza" sembra condizionata dall'espressione di lutto. Il capo è la trasposizione della testa di Niobe nell'ideale del bello vigente alla fine del secolo XVIII e il <21> morbido andamento lineare della figura rivela per la prima volta tra le opere del Canova una specificità della sua arte che sarà fonte di massima attrattiva, ma altrettanto spesso anche di fatale debolezza. Anche questo aspetto fu severamente rimproverato subito dopo lo scoprimento del monumento. I più anziani rappresentanti dell'arte barocca, i "Michelangiolisti, Berninisti e Borroministi", lanciarono invettive contro l'opera del giovane Canova, come riferisce Francesco Milizia in una lettera del 17 aprile 1787. Nella cerchia dei classicisti invece non venne notato alcun difetto. Il maestro fu elogiato come un liberatore. Scrive Milizia: "che riposo! Le tre statue paiono scolpite ne' più bei tempi della Grecia [...]: e gli accessorii [...] sono della stessa regolarità. [...] Non centinature, non risalti, non frastagli, non acutangolismi, non cartocci, non lumache; [...] neppur fiorami, festoni,

dorature, varietà di marmi [...]. Io in coscienza mia, fra tanti mausolei che qui esistono per papi e per non papi, non veggio il più intenso e nel tutto e nelle parti, e nell'invenzione e nell'esecuzione"[15]. Sono parole di Milizia, il cui sguardo sostanzialmente esatto, risulta offuscato solo qualche volta da opinioni unilaterali: sono parole del più temuto e mordace critico romano! Eppure, continua questi: "Se io traveggo, amo caramente le mie traveggole: e chi me le togliesse mi ucciderebbe"[16]. È una testimonianza, quasi commovente per noi, della forza e passione con cui nella Roma di allora si cercava di ritrovare, nella propria produzione creativa, l'immagine ideale dell'antico così come appariva all'occhio interiore.

Certo, di lì a poco, Canova si sarebbe avvicinato assai più a questo ideale. Fu, infatti, un colpo di fortuna niente affatto immeritato che subito dopo il completamento del monumento Ganganelli gli avrebbe dato l'occasione di trarre beneficio dall'esperienza acquisita con il suo primo lavoro monumentale per realizzarne un altro dello stesso genere, ma ancora più importante. Mentre era impegnato già con il gruppo del Teseo, si andava prospettando l'eventuale realizzazione di una tomba papale anche per la basilica di San Pietro. Il senatore Abondio Rezzonico voleva erigere un monumento a suo zio, papa Clemente XIII, e per questo scelse il giovane scultore veneziano che si era così brillantemente introdotto nell'ambiente artistico romano. Il successo del monumento Ganganelli sancì definitivamente l'assegnazione di questa commissione. Per otto anni, dal 1787 al 1795, l'attività ormai estesa del Canova veniva monopolizzata da questo compito. È il primo capolavoro monumentale che risale agli anni della sua maturità.

Il carattere generale e la costruzione (Fig. 7) corrispondono al monumento Ganganelli. Sempre in comune con il precedente esso ha la sobrietà volutamente contrapposta al gusto barocco, le forme anticheggianti dell'architettura e delle figure, la collocazione asimmetrica <22> accanto e al di sopra di una porta che dà ingresso alla cripta. Anche qui la statua-ritratto sormonta l'insieme, anche qui due figure ideali sono disposte intorno ai suoi piedi, però in compagnia di due imponenti leoni che custodiscono il sepolcro, mentre il lato frontale del sarcofago, che serve da basamento alla statua-ritratto, è a sua volta ornato di due figure in rilievo rappresentanti la Speranza e la Carità. A giudicare dal motivo conduttore, la statua-ritratto del papa si colloca nel solco dei monumenti di Alessandro VII e Innocenzo XIII. Non è rivolta né all'osservatore, né all'assemblea: con un gesto di umile sottomissione il principale dignitario della chiesa si inginocchia in preghiera al cospetto del suo dio. È uno di quei casi nei quali l'effetto di un'opera d'arte, andando oltre l'immagine formale, impiega tutta l'inesauribile ricchezza di associazioni emozionali e intellettuali che l'avvenimento reale suscita in noi. Solo un artista incapace può sbagliare completamente questa rappresentazione, quello di talento può dare quasi per

scontata la buona riuscita. Canova la ottenne con facilità addirittura maggiore, poiché per questa statua-ritratto si mise di nuovo sul terreno solido dello studio naturale, sul quale aveva creato il gruppo di *Dedalo*. Nonostante le dimensioni colossali, la testa e le mani sono perfettamente vere. Il volto gonfio non ha alcunché di attrattivo, perché Canova ha proprio evitato qualsiasi forma di idealizzazione migliorativa. Non vi sono tracce nemmeno di particolari tensioni mentali - basti pensare invece alla testa di Giulio II nella raffaellesca "Messa di Bolsena"! - tuttavia questo volto è animato da una nobilitante atmosfera di solennità. La sua verità, considerando le dimensioni colossali, sembra quasi insuperabile, anzi lo stesso Canova non l'avrebbe mai superata nei suoi lavori successivi. Magistrale è infatti il trattamento delle parti intorno agli occhi e alla bocca. Le labbra sembrano mormorare qualcosa. La capigliatura rada è assai più veritiera di quella del "Teseo". Con sobria naturalezza cade il largo manto che aderisce al corpo coprendo quasi l'intera figura. La lucidatura del marmo è realizzata con grandissima abilità e si coniuga al virtuosismo del lavoro in dettaglio: infatti l'alba ricoperta di pizzi è un capolavoro tecnico. Nella pittura e scultura italiane sono innumerevoli gli esempi di figure inginocchiate davanti alla divinità; a Venezia Canova aveva avuto tutti i giorni sott' occhio le migliori creazioni dell'arte rinascimentale: qui si è mostrato degno dei suoi predecessori. Il monumento Rezzonico contiene un altro elemento che rimanda inconsciamente alle impressioni ricevute a Venezia: sono i due leoni che custodiscono in basso l'ingresso verso la cripta, entrambi sdraiati: uno dei due guarda in avanti, l'altro dorme. I leoni greci che Francesco Morosini aveva portato da Atene nella città lagunare furono piazzati, a partire dal 1693, davanti all'ingresso dell'Arsenale. Diversi monumenti antichi a Roma dimostrano delle analogie; fra questi spicca un rilievo a Santa Maria sopra Minerva che è pure di origini greche. Non si può non riconoscere infatti nel monumento Rezzonico tale genealogia artistica: sono astrazioni dalla realtà, fortemente stilizzate. Eppure hanno comunque un'autentica verità monumentale e quindi un'autentica grandiosità plastica quasi mai raggiunte nella stessa misura da tutte le centinaia di leoni che custodiscono i portali e monumenti italiani a partire dall'antichità. Il leone sulla sinistra vigila con lo sguardo minaccioso in avanti, mentre il suo compagno dorme profondamente (cfr. Figg. 8 e 9), entrambi sono inavvicinabili nella loro calma regale. Soprattutto le teste sono state giustamente sempre ammirate. Il singolare virtuosismo nel trattamento delle criniere è stato ripagato con una malattia inguaribile, perché troppo spesso Canova dovette spingere il petto contro lo scalpello schiacciandosi così le costole. Leoni siffatti non si vedevano durante il Rinascimento: qui effettivamente il neoclassicismo rappresenta la rinascita dell'antico. Anche le due figure ideali, che rivelano soprattutto lo studio delle opere classiche, permettono di comprendere

l'originalità di Canova assai più approfonditamente di tutte le altre opere sinora illustrate. Il contrasto netto fra le due figure, da tutti i punti di vista, è senz'altro intenzionale. La figura della "Fede" sulla sinistra, rigida come una candela, non dà alcun cenno di vita. Invece l'angelo in lutto, appoggiandosi lievemente sulla fiaccola rovesciata, si adagia flessuosamente <23> al suo sedile. Là nella figura femminile le forme e linee sono di una severità austera, qua nel nudo corpo giovanile il flusso lineare è talmente morbido da far pensare alle figure degli ermafroditi antichi. Entrambe le figure sono rappresentative della simbologia canoviana. Nelle allegorie barocche prevale una sensualità grezza che si manifesta sia negli atteggiamenti voluttuosi delle figure femminili sia negli scheletri marmorei. Invece qui il Canova si è volutamente opposto a tale maniera. La sua figura della "Fede" è solenne e casta come una Minerva. Il vestito e il manto cadono giù fino ai piedi, solo gli avambracci rimangono nudi. Rispetto al monumento Ganganelli la piegatura è assai più consistente e grandiosa. Il volto contornato dai capelli sciolti e dal pesante velo non reca alcun tratto personalizzato, mostra anzi un tipo ideale di derivazione antica; la sua regolare bellezza assume un'espressione solenne grazie all'effetto dell'imponente corona di raggi, della croce alta, che afferra con la destra, e della posa dell'insieme. Al momento dello scoprimento del monumento Canova si travestì da abate e si mischiò nella folla in transito degli spettatori per ascoltarne i giudizi. In quell'occasione la più criticata fu la figura della "Fede": il suo panneggio era considerato troppo pesante, l'intera immagine troppo rigida e grave. A pieno diritto Canova avrebbe più tardi respinto tali censure. Il panneggio pesante - spiegò - è stato una scelta voluta per dargli un'apparenza simile a quella del Sommo sacerdote ebraico. Il particolare emerge anche in base all'iscrizione ebraica sulla cintura della figura. Per formulare un giudizio appropriato sul carattere generale di questa statua, basta confrontarla con la "Ecclesia" nel monumento - per altro poco distante – ad Alessandro VIII (opera di Bertosi e De Rossi)[17]. Anche questa sta in piedi, nella destra tiene una croce dorata, nella sinistra le tavolette della legge ebraica e le chiavi di San Pietro. La destra, però, solleva il vestito e perfino le morbide pieghe cercano di svelare le forme in maniera voluttuosa. La statua canoviana della Religione invece è una delle prime opere in cui il linguaggio formale antico tenta, nell'ambito della scultura, di riunire dignitosamente i principi della chiesa e della fede cristiana. Il significato del fanciullo alato <24> pare dubbio. Nelle descrizioni contemporanee viene chiamato un angelo. Più plausibile sembra pensare invece al Genio della morte. Per questo Canova avrebbe sostituito lo scheletro della tradizione artistica barocca con il simbolo degli antichi. Allo stesso tempo egli volle alludere al dolore del lutto che deve essere esplicitato dall'atteggiamento della figura, in particolare dallo sguardo del volto sollevato. Questa espressione,

che alla fine prevale, poteva essere concepita così soltanto alla fine del Settecento. Il Genio sembra Amore che rimpiange la sua amata strappatagli dalla morte. Anche il corpo pare più adatto a un dio dell'Amore, secondo la sensibilità di allora, con il suo insieme di piani e linee dolcemente sinuose, con i passaggi fluidi, con l'assenza di forza muscolare e con la mancanza di energia fisica, con la calma trasognata che lo assorbe completamente. Tale calma traspare anche dal suo volto, seppure i tratti siano sensibilmente ispirati all'Apollo di Belvedere. La figura è animata dalla voluttà sentimentale che parla furtivamente attraverso le narrazioni di Rousseau nella "Nouvelle Héloïse" di Heinse nell'"Ardinghello". Una figura siffatta sarebbe stata inconcepibile durante il primo Rinascimento, quando si tendeva ad accentuare l'acerba pubertà nei corpi dei fanciulli e degli efebi. Spettò invece al Correggio introdurre questa modalità nell'arte italiana, grazie alla morbida tessitura del suo chiaroscuro. Le figure canoviane comunque non erano l'unica testimonianza della predilezione nutrita nei confronti di Correggio verso la fine del Settecento, tant'è vero che Raphael Mengs lo apprezzava come maestro della "Grazia". Per Canova e i suoi seguaci il fanciullo del monumento Rezzonico simboleggiava l'ideale di giovinezza nell'arte greca così come veniva descritto da Winckelmann a proposito delle "più belle figure [...] con membra ritondette e dilicate, con rilevati e pieni fianchi. [...] Morbide sono e ondeggianti le forme delle sue membra, quasi plasmate con un dolce soffio, senza che vi si scorgano né le ossa né le giunture de' ginocchi. [...] La sua figura è quella di un bellissimo garzone che entra nella primavera della vita, cioè nell'adolescenza, in cui la sensazione della voluttà, come il tenero germoglio d'una pianta, comincia a spuntare"[18].

La descrizione di Winckelmann rimane valida anche per noi, che conosciamo l'Hermes di Prassitele, mentre Canova nel frattempo ha dovuto rinunciare alla fama di aver raggiunto l'autentico antico. Semmai è lecito parlare, a proposito dell'opera canoviana, di un avvicinamento alle opere degli epigoni di epoca imperiale romana: il suo principale significato storico è di rendere percepibile l'ideale del proprio tempo. Se una scultura dovesse fornire il modello di una vignetta che illustri la sensibilità della fine del secolo scorso, senza dubbio il Genio del Canova sarebbe la scelta più adatta.

Il giudizio sul monumento Rezzonico in ogni modo non si esaurisce nelle parti principali visto che esso richiede d'essere valutato nel suo insieme assai più del monumento Ganganelli. È un'opera tutta d'un pezzo, un credo artistico che incorona non solo l'oeuvre monumentale del creatore, ma l'intera epoca di scultura monumentale che porta il suo nome. A fargli da sfondo storico non dovrebbero essere solo i degenerati monumenti barocchi di San Pietro, ma i lavori cronologicamente più vicini che appartengono agli esordi dello stesso Neoclassicismo. Il caso più clamoroso è rappresentato da uno dei più grandiosi monumenti funebri di quell'epoca, collocato al di là delle Alpi: quello al

maresciallo Moritz di Sassonia, nella chiesa di San Tommaso a Strasburgo, opera del grande scultore francese Pigalle. Il confronto mette in evidenza la specificità dell'indole di Canova. Pigalle racconta nel marmo una scena dai risvolti drammatici, conformemente allo spirito dell'arte barocca. Armato di tutto punto e fortemente determinato, il maresciallo discende nella tomba su invito della Morte, che lo attende, mentre la figura ideale della Storia tenta disperatamente di respingerla. Di fronte allo scheletro, Ercole piangente sta vicino al sarcofago; gli stendardi si abbassano sulle scale della piramide, un puttino scoppia a piangere disperatamente e gli animali araldici - un'aquila, un leone e un lupo - precipitano in basso come se si dessero alla fuga. Questo è lo <25> spirito dell'arte barocca, che mostra chiaramente nei particolari, seppure con un linguaggio formalmente assai più moderato, soprattutto nella figura di Ercole, i primi segni dell'influenza neoclassica. Si confronti allora l'impressione generale suscitata da quest'opera geniale con la modalità stilistica del monumento Rezzonico! Anche la composizione dell'opera di Canova presenta una "scena", ma invece dell'agitazione drammatica c'è calma monumentale. Le figure sono ferme al loro posto come se fossero consapevoli di rimanerci legate in eterno. Ciò conferisce all'insieme una dignità particolare, perfettamente adatta al carattere sepolcrale. Al quale contribuisce anche la posatezza delle masse e le linee dell'impianto piramidale finemente scalato <26> che sta al monumento strasburghese come il corale alle fanfare. Complessivamente il monumento Rezzonico risponde alla pretesa della vera arte così come è stata ereditata dagli antichi: nel suo insieme è di "quieta grandezza". Questo risultato, Canova lo avrebbe superato una sola volta, con il monumento all'arciduchessa Maria Cristina.

***

Nel decennio che corre tra il 1785 e il 1795 Canova si fece strada non solo nel campo della scultura monumentale. Una serie di lavori meno complessi, nati per lo più nello stesso periodo, sono almeno della medesima, se non addirittura di maggiore, importanza dal punto di vista storico. Proprio questa produzione l'ha reso popolare come artista, ben al di là del tempo e dei luoghi entro i quali agiva. Il nome di "Canova" infatti non evoca l'immagine di monumenti grandiosi come i sepolcri appena descritti, ma figure cortesi[19] dalla bellezza molle e leggiadra, figlie del regno edenico dei sogni, governate dall'eterna giovinezza: qui le tempeste della vita non hanno accesso, tutte le attese e le ansie finiscono per sciogliersi nel godimento spensierato, nell'amena gioia di vivere o nella dolce malinconia. Questo, infatti, è il regno di Amore e Venere con le Grazie al loro seguito. Già con la scena di Orfeo Canova si era avvicinato a questo immaginario figurale, dal quale proviene anche il Genio del

monumento Rezzonico. Durante la sua composizione, la fantasia del creatore era ancora immersa in questo regno. Lo scultore era impegnato nel dare corpo a due delle figure preferite, che attiravano particolari simpatie da parte della sensibilità contemporanea, e che Canova stesso trovava avvincenti: Amore e Psiche. Il dio dell'amore alla fine del secolo scorso continuava a essere ciò che era stato sin dall'antichità: il dominatore del mondo, estremamente capriccioso, malgrado tutta la sua bellezza. Si era ferito con le proprie frecce: perciò nella sua personalità si era introdotta una vena di fanatismo. Anche Psiche non era più, come nella favola di Apuleio, la rivale di Venere cui contestava il diritto di sovranità divina, strappandole lo stesso dio dell'amore grazie alla sua attrattiva terrena. Appariva come l'emblema dell'innocenza puerile, delicata come il suo attributo, la farfalla fugace. Così si manifestò anche alla fantasia canoviana e sempre così egli l'ha raffigurata più volte, a partire dalla deliziosa statua completata nel 1793 che giunse nella residenza reale di Monaco provenendo da Palazzo Mangilli a Venezia (Fig. 10). Al momento della sua esposizione a Venezia, essa procurò al suo creatore apprezzamenti ancora più entusiastici del monumento Rezzonico. Canova veniva elogiato per quest'opera come il Prassitele redivivo, l'artista che dava il nome a un simile periodo di fioritura della scultura, come Raffaello o Tiziano nell'ambito della pittura italiana. A questa Psiche furono dedicati molti sonetti, nelle cui descrizioni si respira un entusiasmo inusuale perfino per quei tempi. Dal punto di vista odierno è certo che Canova dette corpo a un ideale del proprio tempo. Tant'è vero che anche ai giorni nostri continuiamo a subirne il fascino. Questa figura di fanciulla è infatti di squisita leggiadria. Le forme delicate del suo corpo virgineo, in particolare le braccia e le mani sottili, sono esaltate in maniera quasi spontanea grazie alle movenze assai felice. Il volto invece ha un'aria attraente, trasognata. Il vestito cade dalla vita in giù*. Più tardi assai raramente Canova avrebbe esaltato la bellezza femminile con lo stesso sentimento di castità che appartiene invece a questo primo lavoro. Qui egli è alla pari con Thorvaldsen e comunque questa figura così finemente mossa nella sua autentica posa statuaria conserva quel morbido flusso lineare che distingue sempre le rappresentazioni delle donne di Canova da quelle di Thorvaldsen. Nella statua di Amore con l'arco, che fa da pendant alla Psiche, la morbidezza risulta meno felice. Ad ogni modo lo stesso trattamento formale rivela in entrambi i lavori una certa insicurezza.
Le figure di Amore e Psiche, che erano familiari al maestro sin dai tempi della giovinezza, richiedevano d'essere congiunte artisticamente <27> in un unico gruppo. Ripetutamente egli cercò di risolvere il problema con rapidi schizzi in creta. Si tratta dunque di una sfida allettante, ma anche molto impegnativa, considerando che sinora - con l'unica eccezione del giovanile "Dedalo e Icaro"

* La nostra illustrazione si è dovuta basare su un'incisione che mostra il torso semi-coperto per ragioni di *pruderie*.

- egli non aveva ancora realizzato la composizione di un gruppo significativo e autonomo; e l'insieme di figure nei monumenti papali è in tal senso scarsamente rilevante. Sembra d'altronde che per il gruppo di Amore e Psiche Canova abbia sin dall'inizio pensato a una composizione fortemente dinamica: simile a uno schizzo conservatosi a Possagno con Venere coricata, la testa appoggiata sulla coscia di Adone, che incorona l'amato durante il gioco amoroso (Fig. 11): il tutto in presenza di un putto che sorride. Questa scena, graziosa nell'idea, lasciò Canova insoddisfatto nell'esecuzione, soprattutto perché egli non riuscì a trovare la soluzione adatta per la figura femminile reclinata. Il gruppo di Psiche è di un livello artistico più elevato. A ragione è annoverata tra le più celebri opere canoviane. L'originale di marmo si trova adesso nel Louvre, a Parigi, un secondo esemplare è a Villa Carlotta sul lago di Como; comunque l'opera è nota perché diffusa da migliaia di copie (Figg. 12 e 13).

Un famoso gruppo antico rappresenta Amore e Psiche che si abbracciano e baciano. È un lavoro delizioso, ma l'impressione generale risulta senza dubbio disturbata dal fatto che ambedue le figure siano rappresentate in piedi; l'artista antico non riuscì a risolvere la grande difficoltà creata dal parallelismo dei due corpi. Sono giunte fino a noi anche le repliche di un'altra composizione antica, in cui si vede che Psiche si è gettata ai piedi dell'amato con lo sguardo implorante. L'opera di Canova mostra più affinità con questa seconda concezione, <28> trasformata in una scena drammaticamente mossa perché si è fatto ispirare da un dipinto antico di Ercolano che rappresenta un fauno mentre bacia una ninfa colta nel sonno. Psiche si trova per terra; Amore le è volato vicino e da dietro si sporge verso di lei: con il braccio sinistro afferra il suo corpo, con la destra regge la sua testa protesa a baciarlo; lei stessa invece alza entrambi le braccia per attirarlo delicatamente a sé. La composizione, sviluppata come gruppo, è talmente audace da giungere vicino ai limiti delle potenzialità rappresentative della scultura: presenta, in effetti, degli inevitabili difetti. La testa ripiegata di Psiche appare da quasi tutti i punti di vista di uno scorcio eccessivo e, girando intorno al gruppo, presenta qualche sovrapposizione poco gradevole. L'effetto migliore del profilo di ambedue le teste risulta da sinistra, le linee dell'insieme vanno invece viste frontalmente, dal lato opposto alla testa di Amore, che così risulta graziosamente incorniciata dalle braccia di Psiche. Si percepisce che la composizione è il risultato di studi prolungati, sicché il filtro preliminare toglie in certa misura freschezza e ingenuità all'opera. La quale appare perciò di concezione meno antica rispetto al gruppo di Dedalo, mentre è vivo ancora il ricordo dell'arte barocca, pensando al modo in cui Bernini catturò nella pietra l'immagine fugace dell'istante, del "senso eccessivo dell'istantaneo" nella sua rappresentazione di Dafne inseguita da Apollo[20]. Altre analogie suggeriscono di accostare la creazione di Canova al capolavoro del maestro barocco: la magrezza delle figure, dalle morbide forme giovanili, la fluidità

dei movimenti, senza alcuna accentuazione della struttura ossea e della massa muscolare, la sicurezza ed eleganza nel trattamento del marmo che è lucidato a mo' di specchio e a tratti tinto. Eppure l'opera di Canova parla un linguaggio artistico del tutto differente. Manca qui il tiepido afflato della vita, emanato da ambedue le figure di Bernini, manca l'immediatezza sensuale dell'espressione emotiva. Lo sguardo pacato e il cenno appena percettibile del sorriso nel volto di Amore <29><30> (Fig. 15) esprimono quasi indifferenza, accanto alla testa d'Apollo con i suoi occhi brillanti e le labbra voluttuosamente aperte. Anzi l'abbraccio amoroso di Psiche risulta troppo debole di fronte alla ninfa che con i capelli al vento si dà alla fuga urlando dalla disperazione. La sensualità nell'arte del Bernini è la stessa che anima gli Amori e le ninfe di Correggio, invece il gruppo di Canova dovrebbe essere intitolato "Paul et Virginie"[21]: un'immagine più casta di questa, Saint-Pierre non l'avrebbe saputa dare ai suoi amanti dai modi fraterni. Canova volle narrare l'amore come forma di tenerezza, come dono della Grazia, alla stessa maniera del suo contemporaneo francese. Il suo tempo quindi non si mostrò granché sensibile alla sensualità ardente avvertita dall'antichità e dal Rinascimento nella favola di Apuleio, vero e proprio Cantico della voluttà, della sofferenza e del potere erotico. Infatti, l'effetto che l'opera suscita è dovuto al potere esteriore di una leggiadria puramente formale che lusinga l'occhio. Di questa tecnica egli è assai riccamente dotato, tecnica che, anzi, è ben più raffinata sul piano artistico perché ottenuta con mezzi meno sofisticati rispetto alle sculture barocche.

A quest'opera Canova ha riservato evidentemente la massima cura. Secondo alcune voci, avrebbe iniziato l'impresa perché il suo stile nel "Teseo" era stato criticato da alcuni per essere "troppo freddo". Nel suo caso una considerazione del genere non appare affatto improbabile. È sintomatico del suo modo di operare che si lasci condizionare pesantemente dalla critica e dalle considerazioni teoriche. Alla lavorazione del gruppo di Psiche egli fu spinto comunque dal suo talento innato. In quel periodo la sua fantasia fu attratta in modo particolare da figure piene della grazia giovanile: Psiche, Venere, Ebe, Amore, Adone, Apollo ne sono i risultati prediletti. Canova mostrava queste immagini isolate nella grazia della loro natura individuale, riunendole a coppie consacrate più dalle Grazie che dal fuoco dell'Eros. Il loro stato d'animo resta segnato da tenera delicatezza. Venere dimentica l'arte della seduzione dei sensi. Quando cerca di conquistare Adone, si limita ad accarezzargli le guance e a rivolgergli uno sguardo languido. Amore e Psiche stanno testa a testa, spalla a spalla, mentre contemplano - uniti da un abbraccio confidenziale - una farfalla! Formalmente entrambe le opere presentano comunque un grado di grazia elevata. Il gruppo di Psiche è stato compiuto nel 1797 (Figg. 14 e 15): <31> il primo esemplare si trova al Louvre: una copia autografa realizzata nel 1800 per l'imperatrice Joséphine è passata invece nelle mani dello zar

di Russia. Esso ripropone, in maniera pressoché identica, la statua di Psiche del 1793, ma l'Amore le viene associato con un'abilità tale da farla sembrare concepita appositamente per questa occasione. L'unica variante sostanziale riguarda la mossa del braccio, dal momento che Psiche cerca di posare la farfalla nella mano sinistra alzata dall'amante. Amore le si accosta vicinissimo, con la destra stringe delicatamente la sua spalla, la testa appoggiata al suo collo e lo sguardo - come quello di Psiche - rivolto in basso per contemplare la farfalla. Come nella statua isolata, così anche in questo gruppo risuona tutta la melodia che Canova è capace di ricavare dalla tecnica formale. Nella cura dei dettagli anche in questo caso egli è all'apice del <32> magistero. Toni analoghi li aveva saputi esprimere anche prima (1795) con il gruppo di "Venere e Adone" (Fig. 16). Qui la figura femminile mostra già i segni del fascino tipico di una donna matura; accanto a lei Psiche pare quasi una bambina. Si tratta comunque di un ideale di bellezza che riecheggia discretamente il gusto rococò: non è formosa, né vigorosa, piuttosto le forme sono morbide, fini e delicate, dotate però di attrattiva sensuale.

Anche Adone sembra creato appositamente per questa Venere. È un fratello di quel genio del Monumento Ganganelli, ma più magro e flessuoso: anzi la leggiadria della sua testa è perfino maggiore. Questo volto fanciullesco, contornato da riccioli fitti quasi fosse un rosario, col suo sguardo mite e il sorriso amabile sulle labbra, rappresenta bene l'ideale giovanile delle teste canoviane. Ancora una volta viene a mente un passo di Winckelmann che scrive a proposito dell'Antinoo del Belvedere: "[...] qui le grazie d'una ridente giovinezza, e le beltà degli anni floridi accoppiate stanno ad un'amabile innocenza e ad uno sguardo dolce, senza mostrare alcuni di quegli effetti che turbar potrebbono la bell'armonia delle parti e la pura tranquillità d'animo [...]"[22]. Tale testa rientra fra le opere più deliziose del Canova, e anche il corpo è di una <33> grazia insuperabile. Ma la sua bellezza risulterebbe senz'altro più pura se Adone fosse isolato, senza la statua di Venere. Non si può certo negare che la statua presenti quel tratto di voluttà così frequentemente rimproverata al Canova.

***

Nell'anno 1796 Canova completò due opere che, pur essendo completamente differenti, andrebbero considerate insieme perché segnano, da un certo punto di vista e non per ultimo a causa del loro contrasto, una cesura e un punto di svolta nella sua attività: la Maddalena penitente e l'Ebe. La prima proviene dalla collezione del conte Sommariva e si trova a Villa Carlotta, sul lago di Como (Fig. 17), la seconda fu replicata quattro volte da Canova. Il modello originale è al Museo Civico di Bassano (Fig. 18); un buon esemplare in marmo si trova alla Nationalgalerie di Berlino (Fig. 19).

La Maddalena è una delle rare opere di soggetto cristiano-ecclesiastico realizzate da Canova. Nell'intera scultura italiana del Settecento i temi sacri ispirati a un sentimento religioso particolarmente intenso hanno uno spazio esiguo. Il bisogno di sculture per le chiese, ancora considerevole, venne colmato da allegorie, che rivelano una sensibilità sostanzialmente laica, o da figure di santi in cui prevalgono la crudeltà del martirio o l'estasi dell'abbandono dei sensi alla trascendenza. È proprio in questa scultura "da chiesa" che lo spirito dell'arte barocca sopravvive più a lungo. Per figure del <34> tipo della Maddalena il Barocco aveva lasciato un'immagine ideale con la Santa Teresa, capolavoro di Bernini in Santa Maria della Vittoria a Roma. Questa santa è una parente stretta della Dafne in fuga da Apollo. Il volto reca segni di beatitudine, il vestito ricco di pieghe cade giù in basso rivelando uno dei piedi e la mano sottile: esso deve nascondere uno dei corpi femminili morbidi ed esili così tipici della maniera di Correggio. Le sante sei e settecentesche continuano tuttavia ad essere predestinate all'amore profano, anche se non sono più vigorose come ai tempi di Tiziano. Si pensi soltanto al celebre quadro di Batoni della Maddalena penitente a Dresda.

La "Maddalena" di Canova appartiene a un altro genere. Anche lui le ha conservato la gioventù e la bellezza. Invece l'immagine dell'anacoreta ridotta allo scheletro a causa del digiuno, come l'aveva spesso rappresentata il Rinascimento, sarebbe apparsa impropria ai suoi tempi. I classicisti infatti non si stancavano di rimarcare che nelle varie rappresentazioni persino Niobe e Laocoonte risultano pienamente consapevoli del loro destino. Canova comunque in questo caso è <35> più vicino al Rinascimento che non al secolo XVIII perché questa figura di vergine, con il petto e l'addome coperti, è di concezione davvero casta e pura. La posa mostra una penitente del tutto assorbita dal proprio dolore che ignora la presenza degli occhi di altri puntati su di lei; l'unica cosa che guarda è la croce di canna nelle sue mani, le sue lacrime sono autentiche. Forse in nessun'altra opera Canova dimostra una simile attenzione alla rappresentazione del dolore: anzi, osa perfino mettere a rischio l'armonia artistica. La posa di questa figura creò, infatti, problemi di grande momento allo scultore. Il fatto che sia riuscito a risolverli così magistralmente costituisce comunque una nuova testimonianza del suo talento d'artista. Questa figura accovacciata però non offre linee armoniche da tutti i punti di vista: non a caso le viene rimproverato il ginocchio troppo massiccio e la spalla destra spinta troppo avanti. Per altro risulta ben osservata in quanto "nudo"; ciò vale soprattutto per le membra "sciolte" le quali - prive di qualsiasi autonoma tensione muscolare - seguono esclusivamente le leggi della gravità: un'allusione sottile allo stato d'animo così sensatamente espresso dal volto lacrimoso, la cui bocca aperta sembra pronunciare un lamento. Senza dubbio Canova gradì in modo particolare il paragone con la Niobe ed è evidente che egli ambisse a conservare pure a questa martire cristiana il fascino maestoso

degli eroi antichi attribuitole in un sonetto:

> "Pallida, smunta, e con le luci meste, / Ove fonte di lagrime si crea, / Pur bella è sì, che non donna, ma dea / Sembra, dal ciel discesa in mortal veste"[23].

La "Maddalena" tuttavia lascia relativamente indifferenti e ancor meno riusciamo a vederla come incarnazione del fervore spirituale cristiano. Semmai somiglia a una schiava antica, a una prigioniera troiana che attende il proprio destino con rassegnazione, dolore, devozione. È impossibile quindi superare il contrasto intrinseco tra l'ideale antico della bellezza e quello cristiano? Non era più affine all'autentico spirito della leggenda cristiana la scultura del primo Rinascimento italiano, che volle mostrare solo la martire?

> "[...] non donna, ma dea / Sembra, dal ciel discesa in mortal veste"

Così venne acclamata la Maddalena. Questi versi in realtà sembrano assai più appropriati al secondo capolavoro dello stesso anno, la "Ebe" (Figg. 18-19), che è la creazione più popolare del Canova: pare trattarsi di una fortuna ben meritata visto che potremmo definirla pure la sua musa. La sua apparizione incarna ciò che da sempre viene identificato con la magia del tutto personale dell'arte canoviana: la grazia.

Una vergine discende dal cielo, il suo "levitare" si manifesta non solo nel basamento di nuvole, ma anche nei piedi che lo sfiorano appena e nella posa complessiva esprimente il movimento della levitazione in maniera sensata <36><37>, certo non immaginabile meglio di così in un oggetto di marmo. Per altro realizzare la scultura con un movimento discendente era assai più difficile che non con un moto ascendente qual è quello del Mercurio di Giambologna. Il risultato è comunque talmente felice da determinare l'impressione generale: l'aspetto spontaneo, grazioso e solare di questa figura che si presenta allo sguardo "snella e lieve quasi fosse nata dal nulla". In pittura ce ne sono centinaia di figure simili, ma nella scultura a tutto tondo sono piuttosto rare, perché chi vuole "liberarsi del peso" deve "padroneggiare la materia alla perfezione". Tra le figure isolate, lo stesso Canova ci riuscì in misura pari nelle "Grazie" e nelle Danzatrici che tuttavia sembrano più intenzionali e quindi meno naturali.

Nella Ebe il vestito che svolazza indietro contribuisce in maniera sostanziale a dare l'impressione di un volo indirizzato verso di noi; per non parlare dell'accresciuta attrattiva artistica visto che per forza del vento il vestito con le sue innumerevoli piccole pieghe parallele aderisce strettamente alle forme tanto da rivelarne la bellezza perfino attraverso l'involucro. La stessa veste inoltre offre al petto nudo un contrasto più che desiderabile dal punto di vista artistico. L'addome fuoriesce dallo sbuffo cintato come un petalo dal calice. Sul versante

dell'attendibilità storica tale abbigliamento fu soggetto a censure e ironia: ai greci - dissero i critici - un vestito simile sarebbe apparso "indecoroso". La critica contemporanea, notoriamente attenta a dettagli archeologici del genere, sottolineava invece la sua compatibilità con l'ufficio del coppiere. Di recente è stato messo in luce il fatto che Canova per questa "Ebe" trasse ispirazione da un'incisione delle "Imagini dei Dei degli Antichi" di Vincenzo Cartari (1556)[24]. In questa figura Ebe porta un vestito analogo. Ma qui giustificazioni scientifiche siffatte non sono per nulla necessarie: ciò che conta è la sola ragione artistica. Come Canova anche Guido Reni scelse lo stesso abbigliamento per la Ora rappresentata in prima fila sul carro del Sole di Apollo nel soffitto affrescato di Palazzo Rospigliosi. La posa delle braccia è dovuta sì all'attività del coppiere, ma anche alla bellezza compositiva. La sinistra con il calice resta vicina al corpo, la parte superiore del braccio aderisce al petto, mentre la destra tiene in alto la caraffa con il braccio graziosamente inclinato verso la testa. Così le braccia, nonostante il loro movimento vivacemente contrastivo, formano una linea comunque armoniosa che accentua l'asse orizzontale, equilibrando in maniera esemplare lo slancio della parte inferiore. La sottile osservazione della natura soprattutto nelle spalle e nel petto, i cui muscoli sono messi in tensione grazie al braccio alzato, è stata sempre oggetto di ammirazione. Ai tempi del Canova anche il volto è stato celebrato in versi e in prosa, tant'è vero che si è voluto proiettarvi gli stati d'animo più svariati. Di fatto il viso reca i tratti regolari del tipo ideale riscontrabile alla fine del Settecento in tutte le teste di fanciulle realizzate dai classicisti. Il suo "stato d'animo" è dovuto soltanto a un lieve sorriso e al riflesso dell'azione ossia alla posa che è a sua volta il risultato dell'azione. In tale senso anche questo volto irradia la bellezza serena dell'eterna gioventù di cui questa figura è il messaggero volante. Così infatti è stata decantata da Melchiorre Missirini:

O rugiadosa
Di Alcide sposa,
Ritorna, Ebe gradita:
Te sol desiro,
D'amor sospiro
Primo fior della vita!

Co' tuoi soavi
Nettarei favi
A me pur folci il petto,
E parte almeno
Mi piovi il seno
Dell'eterno diletto!

<38><39><40>

Il tipo scelto da Canova per dare corpo a tale creatura della sua fantasia è assai caratteristico. Non si tratta di una donna prosperosa e desiderabile. Esili, quasi infantili sono le sue forme, il petto morbido con i seni appena accennati e le braccia sottili. Anche il volto, vistosamente minuto con il nasino fine e la bocca sorridente, sembra più da bambina. Il busto, le mani e soprattutto i piedi sono realizzati magistralmente, invece la pettinatura a riccioli con il ciuffo lezioso "alla greca", il vestito e le nuvole sono rivelatori di una forma stilistica ancora dura e convenzionale. Il primo esemplare di questa Ebe non era affatto uniformemente bianco. Canova fu il primo tra i classicisti che osò dare una lieve coloritura alle proprie sculture. Egli tinse il corpo di un giallo appena percettibile, dorò la fascia in testa e la cintura, per non parlare del vaso e della tazza che sono pure lavorati in oro. Sporadiche dorature sono pure riscontrabili nella scultura barocca che tentò di animare il marmo alternandole al frequente uso delle lucidature. Anche Canova aveva lucidato a specchio il teschio nella sua Maddalena. Nel caso dell'Ebe l'intenzione fu evidentemente di conferirle una certa policromia e il modello a cui si ispirò fu sicuramente la scultura crisoelefantina degli antichi. A incoraggiare questo tentativo, sostanzialmente riuscito, fu Quatremère de Quincy, un amatore sensibile delle arti, il quale scelse la tecnica crisoelefantina degli antichi come oggetto di studi confluiti poi nella monografia sullo Zeus di Olimpia (1814)[25].

Nelle opere sinora esaminate Canova dimostra d'essere un artista sicuro nel dare carattere alle proprie figure, sicché è lecito aspettarsi una altrettanto buona dote narrativa. A confermare l'attesa sono, tra l'altro, le rappresentazioni in rilievo che occupavano l'artista in maniera particolarmente intensa tra il 1790 e il 1797. Nonostante ciò, il severo rimprovero rivoltogli da Fernow nel 1803 non era del tutto ingiustificato. Il soggetto di questi rilievi, che sono quasi tutti realizzati in modelli di gesso, è sempre derivato dall'antico. Particolarmente frequenti sono episodi tratti dall'Iliade e dall'Odissea come la Consegna di Briseide agli ambasciatori di Agamennone, la Morte di Priamo, il Sacrificio delle donne troiane, per non parlare di Ulisse presso i feaci e del Ritorno di Telemaco. Un'altra serie è dedicata alla vita e morte di Socrate che salva Alcibiade durante la battaglia di Potidea, che difende se stesso dalle accuse, che si congeda dai suoi, che beve il calice di veleno e che trapassa nell'aldilà. Altri ancora narrano scene mitologiche, l'educazione di Bacco e la morte di Adone, la danza di Venere e delle Grazie davanti a Marte, la furia di Ercole. Molti di questi rilievi seguono modelli antichi anche esteriormente, evitando qualsiasi trattamento pittorico legato all'accresciuta complessità prospettica del rilievo: lo scultore si limita piuttosto a mettere in fila delle figure in primo piano che si stagliano su uno sfondo neutro. Eppure solo raramente Canova si avvicina in questi rilievi all'autentico spirito dell'arte antica. Non sono il prodotto di una concezione plastica; spesso le figure non

riempiono che malamente la superficie. Per non parlare dei numerosi errori di disegno e delle mancanze di gusto. La gestualità delle figure, l'espressione delle loro emozioni, in particolare dei lamenti e pianti, giungono sempre al limite estremo della mimica passionale, anzi spesso lo oltrepassano, e questo azzardo è una sorta di illecito artistico. La mimica di alcune figure rivela l'influenza dei cartoni per gli arazzi di Raffaello, anche se il tono risulta esagerato. Perfino quando è più misurato, come nel rilievo di Briseide e nel congedo di Socrate, Canova risulta eccessivamente teatrale. Achille, figura di per sé esemplare, sembra declamare versi carichi d'ira. La rappresentazione di Ercole, che tende l'arco contro i propri figli, è molto mal riuscita; eppure Canova preparò quest'opera con particolare cura come dimostrano una serie di schizzi e un dipinto. Altre scene, come il sacrificio delle troiane, sono invece eccessivamente monotone. Perfino la più fedele delle sue muse, la Grazia, lo aveva temporaneamente abbandonato: la danza di Venere e soprattutto quella di Elena davanti al tempio di Diana sembrano scene di balletto. Qui Canova è ancora del tutto in balìa al rococò. Se consideriamo che la <41> riscoperta più autentica della scultura antica avvenne nell'ambito delle rappresentazioni a rilievo, con l'inglese John Flaxman e Thorvaldsen, d'altra parte c'è da meravigliarsi doppiamente di questi tentativi mal riusciti del Canova. A differenza, però, di questi esempi, ve ne sono altri in cui egli si presenta come il precursore del suo grande rivale danese: è il caso del rilievo di Briseide, dell'assai vivace rilievo di Alcibiade e del Congedo di Socrate, nonché di due rappresentazioni non ancora menzionate, entrambi di puro carattere ideale, la Carità e l'Istruzione dei fanciulli. Queste opere sono state realizzate per una scuola gratuita che il senatore Rezzonico aveva costruito all'interno di una sua proprietà. <42> È piena di grazia la figura femminile dall'aspetto giovanile che - con il poppante in braccio - passa del pane a un bimbo, mentre un fanciullo e un vecchio curvo attendono l'offerta di viveri nel cesto ripieno; l'intera composizione si avvicina infatti alla concezione antica e ciò vale anche per la protagonista del secondo rilievo, nel quale si vede una giovane maestra insegnare l'alfabeto a un bimbo, tre fanciulle sono impegnate nei lavori a mano e una quarta bambina, quella più piccola, sta in ginocchio quasi fosse in preghiera. Questi rilievi hanno qualcosa in comune con la grazia delle figurine di Tanagra, hanno la stessa attrattiva che il Canova seppe dare spesso alle figure isolate di genere femminile[26]. Invece la Morte di Adone e l'allegra e assai vivace "Educazione di Bacchino" ricordano lo stile pittorico dei rilievi ellenistici. Il rilievo di "Ulisse presso Alcinoo" (1792) presenta un gruppo proprio eccellente di giovani ballerini, a differenza della maniera delle scene di danza, che abbiamo menzionato prima.

A questo punto è opportuno sottolineare che in tutti questi rilievi si possano trovare singole figure riuscite, in un secondo momento riutilizzate dal Canova

per le sue sculture a tutto tondo. È il caso di un bassorilievo che precorre la serie di scene religiose più tardi realizzate per la chiesa di Possagno: il Compianto di Cristo deposto dalla croce, del 1800, si presta assai bene a fare da modello dell'ultima creazione del maestro: il gruppo della "Pietà".

Anche nei rilievi Canova riesce meglio là dove gli è permesso di far emergere la grazia stilistica della sua arte. Lo dimostrano chiaramente due monumenti funebri di quel periodo, entrambi in forma di stele antica. Il più bello sembrerebbe il monumento (compiuto nel 1794) dell'ammiraglio Angelo Emo che è stato allestito nell'Arsenale di Venezia (Fig. 20). Il centro dell'altorilievo è dominato da una colonna rostrata d'ispirazione antica, che è sormontata dal busto-ritratto del defunto. Dalla destra si avvicina un genio volante che tiene una corona d'alloro <43> sopra il ritratto, la Fama inginocchiata sulla sinistra si accinge invece a scrivere il nome dell'effigiato sulla colonna. La figura è una sorella incredibilmente leggiadra della "Ebe"! Nel secondo monumento, dedicato al vescovo padovano Giustiniani, la bellezza femminile è portata a un livello ancora più elevato di dignità monumentale. L'immagine mostra la divinità protettrice di Padova seduta su una poltrona antica, mentre segna il nome del vescovo su una tavola ovale retta da un putto. La sua testa, incoronata da una cinta di mura, appare di una bellezza austera, così come l'intera composizione mostra una certa nobiltà che, però, risulta eccessivamente ricercata. Soprattutto la posa delle gambe, distese in modo accentuato, ha, come nel Marte che osserva le Grazie, qualcosa di artificioso. Invece una parte assai ben riuscita di <44> questo marmo, collocato per altro all'interno dell'ospedale di Padova, è il minuscolo rilievo con la fondazione di Padova, secondo l'Eneide di Virgilio, che adorna il poggiapiedi della dea (il bozzetto è a Possagno).

I migliori rilievi sono quelli che si limitano a raffigurare scene dall'atmosfera lieta e pacata, mentre l'azione pateticamente concitata di solito appare teatrale. Eppure verso la fine degli anni Novanta Canova aspirò alla fama di un'artista drammatico; tant'è vero che tentò di acquisirla persino nelle statue isolate e rispettivamente nei gruppi scultorei a due figure. L'artista dimostrò in quei rilievi che la bellezza giovanile e soprattutto femminile non era l'unico suo ideale: a questo punto volle mostrarlo, magari per zittire alcune voci dubbiose, con modalità ancora più significative. Concepì dunque due opere che manifestano tale intenzione con la semplice scelta dei temi; al mondo trasognato di Amore e Psiche contrappose la forza di Ercole e degli atleti al culmine della pura attività fisica. Il gruppo colossale di "Ercole e Lica" è stato modellato nel 1795 e realizzato in marmo nel 1802, il gesso si trova all'Accademia di Venezia, il marmo in Palazzo Torlonia a Roma: sia tematicamente sia cronologicamente il pezzo è riconducibile al rilievo di Ercole sopra menzionato. Questo gruppo mostra una delle scene più crudeli che siano mai state rappresentate (Figg. 21

e 22). Un mostro gigantesco è colto mentre sta per scaraventare lontano un bambino uccidendolo. Lo trattiene per un piede e per i capelli, sollevandolo dietro alle spalle, con la testa rivolta a terra. Nell'istante successivo, quasi fosse il proiettile di una fionda, l'infelice verrà lanciato sopra la testa del gigante per poi schiantarsi contro una roccia. È una scena di per sé inadatta alla rappresentazione visiva! E nemmeno il significato riferito dalla tradizione letteraria ne attenua l'impatto. Il fatto che Ercole compia il gesto in stato di follia non è rappresentabile in termini visivi: tanto meno la circostanza che questa pazzia sia stata provocata dalla pozione fatale con cui era stata trattata la sua tunica. Sofocle, dalle cui "Trachinie" è tratto il soggetto, si limita a far raccontare l'avvenimento e così suscita, anzi, la nostra compassione, perché Deianira aveva inviato al marito la tunica intrisa di sangue avvelenato, <45> illudendosi che si trattasse di un incantesimo d'amore. Il motivo viene quindi elevato a tema tragico "della colpa dell'amore". Nell'opera del Canova, che rappresenta la tunica come uno straccio appena riconoscibile, si tratta invece di un'incredibile grossolanità. La modalità prescelta era senz'altro la via meno indicata per arrivare alla "terribilità" michelangiolesca tanto ambita dal Canova! Comunque con questo successo inaspettato egli riuscì a farsi rispettare ancora di più. L'opera ha qualcosa di sbalorditivo. La composizione è di un'audacia estrema, ancor più se consideriamo l'impossibilità di condurre studi preparatori dal modello vivente. Ci vuole una conoscenza straordinaria dell'anatomia umana per raffigurare il corpo di Lica più o meno correttamente nella posizione in cui si trova. Per l'Ercole egli aveva a disposizione dei modelli antichi, ma la loro emulazione rimane puramente esteriore. Pur prescindendo dagli errori e dalle scorrettezze anatomiche a suo tempo censurati da Fernow - *in primis* il busto che è quasi privo di forma e troppo pesante per le gambe -, alla figura manca il calore pulsante della vita che dovrebbe rendere plausibile la sua gigantesca potenza. Il corpo ha qualcosa di ricercato e di accademico, come risulta anche dall'eccessivo raffinamento delle singole forme. Nel complesso in quest'opera l'effetto prevarica sulla vera <46> arte. Si sente, infatti, che il maestro tentò qualcosa che fuoriesce dal controllo del suo talento. Dal punto di vista artistico questo gruppo rappresenta un passo indietro nell'orbita pericolosissima delle messinscene vuote tipiche dell'arte barocca.

Fino a un certo punto ciò vale anche per la seconda opera che è insieme parente spirituale e cronologicamente vicina al gruppo di Ercole. Rappresenta il duello tra Creugante e Damosseno ai giochi nemei narrato da Pausania, nel momento in cui l'ultimo colpo dovette portare alla conclusione. Creugante aveva inutilmente cercato di atterrare l'avversario con un colpo ben sferrato sulla testa. Damosseno invece lo invita ad alzare il braccio sinistro e quindi gli trafigge il ventre con un colpo della mano destra <47> irrigidita. Creugante muore, ma riceve comunque un monumento di vittoria, invece Damosseno

viene bandito a causa della sua slealtà. Come già nell'opera giovanile "Orfeo ed Euridice", Canova ha suddiviso il gruppo in due statue isolate che sono tra di loro in relazione. Già questo aspetto rende difficile la comprensione, si ha infatti l'impressione di vederli entrambi all'attacco, invece Damosseno è l'unico dei due in procinto di sferrare il colpo mortale all'avversario. Creugante (Fig. 23) rimane passivo, si è già tolto le cinghie e adesso alza il braccio sinistro seguendo l'indicazione dell'avversario: un movimento, quest'ultimo, che viene inevitabilmente interpretato come preparazione a colpire. I bozzetti di creta per il Creugante conservati a Possagno sono assai più espliciti a questo proposito. Tutto ciò non sminuisce il valore individuale delle due statue che, in quanto nudi di gladiatore, rivelano entrambi un notevole livello di bravura. Non è stato vano lo studio prolungato dei Domatori di cavalli sul Quirinale che da sempre sono le statue predilette del Canova. Lo dimostra soprattutto il Creugante, la cui schiena presenta un modellato eccellente, meno il Damosseno visto che le forme del suo corpo rigonfio ricordano l'Ercole (Fig. 24). L'atmosfera di estrema tensione, di rabbia e tragicità di questo momento, in bilico tra la vita e la morte, affiora dalle teste. L'artista ci riuscì con mezzi drastici: a giudicare dalla caratterizzazione, la figura di Damosseno risulta sensibilmente più grossolana dell'altra (Fig. 25). Sappiamo dai tempi del rinvenimento a Olimpia della celebre testa bronzea d'atleta che persino nell'arte greca fossero leciti dei "lottatori" professionisti con la faccia da facchino d'origine plebea[27]. <48> Soltanto in quel caso emerge la verità tipica del calco dal vero, invece anche in questo caso Canova punta più sull'effetto drastico e sull'emulazione delle antichità tardo-romane.

Non si può negare che Canova sia uscito comunque egregiamente dalla sfida che si è autoimposto di rappresentare la potenza maschile in condizioni di massimo spiegamento; eppure dal punto di vista storico-artistico questi risultati sono di valore inferiore rispetto alla serie delle altre opere statuarie appena descritte che corrispondono più direttamente alla sua flessione. In creazioni come l'Ercole e i due Pugili la mancanza di una concezione autonoma si fa sentire di più che non nelle raffigurazioni dal carattere più universale di bellezza giovanile. Quanto proprio l'idea personale dell'arte si sia dileguata di fronte allo schematismo classicista, lo si vede confrontando l'Ercole con il Milone di Crotone di Pierre Puget oppure i due atleti con il "David" di Bernini. Canova in persona del resto ha, seppure inconsapevolmente, ammesso di avere sforzato la propria indole e visione dell'arte creando queste opere. Durante una conversazione ebbe a dire "di non amare affatto i movimenti troppo espliciti, perché oltre ad essere in contrasto con la bellezza pura, pacata e misurata, sono pure più facili da rappresentare e quindi l'elogio delle masse è stato ottenuto con poco!"[28].

In effetti, entrambe queste creazioni rappresentano episodi sporadici

nell'opera dell'artista, tant'è vero che nel prossimo importante lavoro qui menzionato tornerà sui suoi passi precedenti. Si tratta della statua di Perseo conservata al Vaticano, più grande del naturale.

L'opera per l'Italia è di rilevanza nazionale, perché la sua elaborazione coincide con l'umiliazione profonda di Roma. La sventura ebbe inizio nel 1797, con la ribellione contro l'oppressione del governo pontificio, per sfociare nei primi mesi dell'anno successivo nella tirannia di Berthier e Masséna, nata con il pretesto di proteggere la nuova Repubblica Romana. Il trafugamento dei capolavori antichi dalle collezioni vaticane e capitoline per portarle a Parigi rientra tra gli atti più gravi compiuti dal regime francese. Quando perfino l'anziano papa Pio VI fu costretto a lasciare Roma come prigioniero della Francia, la Roma "pontificia" da lì a poco sarebbe rimasta semi-deserta. Canova si recò innanzitutto a Venezia per sovrintendere all'innalzamento del suo monumento Emo, poi andò a Possagno e qui forse incominciò il Perseo. A questo punto, però, il lavoro artistico fu interrotto da un lungo viaggio in Germania su invito del senatore Rezzonico. Andarono insieme a Vienna e poi a Berlino passando per Monaco e Dresda. Canova poté assaporare dappertutto i frutti della sua fama già internazionale. La tappa più importante fu Vienna, perché lì, nonostante Canova avesse declinato l'invito di trasferirsi nella capitale austriaca, ebbe l'occasione di realizzare la sua più grande opera monumentale conservata fuori d'Italia: la tomba dell'arciduchessa Maria Cristina d'Austria commissionatagli proprio allora dal consorte di costei, il duca Albert von Sachsen-Teschen. Solo decenni più tardi egli l'avrebbe portata a termine[29]. Quando, grazie alla "seconda coalizione", Roma ebbe nella persona del veneziano Pio VII un nuovo papa, anche Canova si precipitò a ritornarvi. Trovò il suo studio intatto, ma le raccolte vaticane erano state private dei tesori più preziosi. I piedistalli del Laocoonte, del "Torso" e dell'Apollo di Belvedere erano vuoti. Per un uomo dall'ardente senso patriottico come Canova la scoperta fu doppiamente dolorosa, tant'è vero che sotto l'effetto di tale perdita egli realizzò il suo "Perseo", opera che venne subito acquistata dal papa per poi essere installata sul piedistallo dell'Apollo di Belvedere. Infatti, se quest'opera aveva incarnato il senso del trionfo, allora il giovane eroe di Canova, con in mano la spada sguainata e la testa di Medusa capace di pietrificare gli avversari, apparve come il vendicatore vittorioso, come il Genio di Roma. Non a caso il Perseo non avrebbe lasciato il suo posto prima del 1815, l'anno in cui l'Apollo ritornò a Roma. Anche in questa vicenda Canova ebbe grandi meriti, visto che grazie soprattutto alla sua sapiente mediazione <49><50> Roma riebbe gran parte dei suoi capolavori antichi portati a Parigi. È dunque un gesto di gratitudine verso l'artista il fatto che nel Belvedere, di fronte al "Gabinetto dell'Apollo", venisse creato il "Gabinetto di Canova" con le statue di "Creugante" e "Damosseno" che circondano quella del "Perseo"

(Fig. 26). Ancora oggi, nell'immaginazione di un visitatore del Vaticano, si costituiscono relazioni innegabili tra questi due ambienti, in particolare tra il Perseo e l'Apollo. Al primo sguardo questo "Perseo" sembra quasi una replica del capolavoro antico (Fig. 27). Il tipo e la posa sono apparentati strettamente: a parte l'armamento, sembrano esserci ben poche differenze. Eppure tale valutazione è erronea. Il Perseo è senz'altro basato sull'Apollo, ma <51> reca comunque l'impronta di una creazione originale. Lasciando da parte tutto il resto, basti confrontare tra di loro le due teste! (Fig. 28). Al posto della bellezza maestosa, prettamente maschile dell'Apollo, il Perseo presenta un tipo ideale morbido, quasi tenero che sembra addirsi più a Paride o Amore, certo non al bellicoso uccisore della Medusa. Perfino la posa presenta sfumature diverse. Non c'è più traccia dell'incedere fugace, quasi fluttuante e apparentemente spontaneo dell'Apollo, la cui azione sembra l'espressione agevole della sua potenza divina: piuttosto viene accentuata la forza della Gorgone, i cui tratti addolorati - visibili soprattutto nell'originale bronzeo a Bassano - sono di grande bellezza. Perseo porta la testa di Medusa davanti a sé quasi fosse uno scudo, si presenta come un mago che si affida al proprio talismano. A questo si addice bene anche l'espressione del viso, cui mancano invece la vita interiore e il timbro di superiore forza spirituale: caratteristiche queste che spiccano invece negli occhi raggianti e nelle labbra fieramente mosse del dio adirato. L'atmosfera teatrale, che affiora discretamente nell'opera antica, è invece più percettibile nella creazione di Canova. Le deviazioni rispetto al modello antico esaltano la sua maestosa bellezza in una luce assai più favorevole. Ancora una volta Canova interpreta con la sua opera un'esigenza del proprio tempo. Così, come è stata incarnata qui, l'immagine ideale dell'antico si presentò agli sguardi verso la fine del Settecento. Questo Perseo è fatto della stessa pasta dell'Apollo nel "Parnaso" di Raphael Mengs: gli mancano la mascolinità e l'orgoglio eroico. Invece un altro capolavoro dello stesso periodo - opera non meno apprezzata e non meno aderente all'Apollo del Belvedere del "Perseo" di Canova – riunisce gli stessi elementi in maniera sensibilmente più grandiosa: il "Giasone" di Thorvaldsen avrebbe avuto - ed è un fatto innegabile - la stessa, se non addirittura maggiore, ragione artistica di occupare il piedistallo vuoto dell'Apollo. È infondata tuttavia l'accusa secondo la quale Canova stesso, per effetto di un'eccessiva autostima, avrebbe preteso tale collocazione: sappiamo, infatti, da una lettera al cardinale Consalvi del 28 gennaio 1816 che lo scultore protestò perfino contro la decisione. La sua competizione con il maestro antico dell'Apollo rimane quindi estranea a qualsiasi atto di presunzione.

Del resto ne era altrettanto estraneo il suo carattere. <52> Canova non cercava gli elogi dedicatigli già allora in misura eccessiva ed era riluttante ad accettare i riconoscimenti sotto forma di incarichi e dignità conferitigli a Roma. Quando nel 1815 il papa lo nominò "Inspettore generale delle Belle

Arti" di Roma e dello Stato della Chiesa, egli per modestia rifiutò in un primo momento l'alto incarico, consacrato a suo tempo da Raffaello, di presiedere alla conservazione di Roma e alla comunità degli artisti: accettò soltanto dopo che il papa aveva rinnovato la nomina. In effetti, per questo ruolo nessuno era più adatto di Canova, visto che alla sensibilità artistica univa un talento organizzativo non trascurabile e soprattutto un ardente amor di patria.

Conservò del resto questa virtù anche a cospetto di Napoleone. Il fatto che Bonaparte cercasse di acquisire solo per sé il celeberrimo scultore italiano non ha bisogno di giustificazioni, visto che lo scalpello di Canova sembrava perfettamente adatto a eroicizzare un sovrano. Poco prima, infatti, egli aveva esaltato il re Ferdinando IV delle due Sicilie con una statua colossale, conservata al Museo Borbonico di Napoli, la quale ricorda stranamente la Pallade di Velletri. Preparare l'immagine del potente corso era un compito ben diverso! L'invito a corte del primo console, già allora tentato di impossessarsi della corona imperiale, garantiva una carriera brillante. Eppure <53><54> Canova fu ancora una volta riluttante a dare seguito alla committenza: ma il papa in persona gli aveva consigliato di accettare un compito certamente non privo di sottintesi politici. Quindi, nell'ottobre 1802, egli lasciò Roma in compagnia del suo fedele fratellastro, l'abate Giambattista Sartori. Il soggiorno a Parigi dovette riempirlo di soddisfazioni, visto che rinnovò l'assai stimolante frequentazione dell'amico romano, nonché spiritualmente a lui vicino, Quatremère de Quincy. Fu festeggiato inoltre dagli artisti e venne ritratto addirittura da Gérard. Nella capitale francese il suo celebre nome fu associato, in quel periodo, alla fama di due opere da poco esposte nella villa di Murat a Villiers: entrambi repliche dei suoi deliziosi gruppi di "Amore e Psiche". Anche Napoleone ricevette l'artista con tutti gli onori e la sua benevolenza non fu diminuita dal fatto che Canova - durante le brevi sedute ritrattistiche a Saint-Cloud - gli chiese ripetutamente di restituire le opere d'arte portate via dall'Italia. Allora fu realizzato solo il modello in creta di un busto colossale. Al Museo di Possagno si trovano un busto in gesso a petto nudo e un altro nell'uniforme da primo console. Quanto alla statua colossale, alla quale il busto fu destinato, pare che Canova abbia sin dall'inizio pensato di raffigurarla nuda, sul modello delle statue "achillee", come la statua di Claudio a Ercolano. Il busto pure mostra una testa ideale (Fig. 29). Canova si lamentò che non aveva potuto studiare il suo modello con la dovuta calma. Napoleone gli concedette solo brevi sedute, perché le considerava - come disse a Bourienne - estremamente "noiose". Ma il fatto che il lavoro di Canova risulti così poco soddisfacente non può essere imputato soltanto a questo aspetto. Tutti coloro, che avevano rapporti diretti con Napoleone, concordano nell'asserire che nessuno dei numerosi ritratti conosciuti corrisponde all'aspetto reale da tutti i punti di vista. Non dipendeva dagli artisti, bensì dal carattere eccezionale

del modello, la cui espressione fisiognomica "cambiava di pensiero in pensiero" grazie alla mutevolezza fulminea del suo sguardo. Solo così si spiega il fatto che le centinaia di ritratti, raccolti recentemente nell'eccellente monografia di Dayot, sembrino tutti molto diversi tra di loro[30]. Analogo, per altro, è il caso dei ritratti di Federico il Grande di Prussia. Comunque all'interno dei limiti che perfino un genio fu tenuto a rispettare, il Napoleone di Canova - in quanto ritratto - risulta poco importante, se lo mettiamo a confronto con i ritratti celebri di David, Isabey, Ingres e Gérard. Come artista David fu entusiasta della testa di Bonaparte, definendola "tutta chiara, grandiosa e bella come quella degli antichi": infatti, il suo ritratto e quello dello scultore David d'Angers colsero il carattere originale del corso con maggiore precisione di Canova, il cui Napoleone di fatto era un "Cesare qualsiasi". Certo, il ritratto di Houdon al Museo di Dijon è da quel punto di vista ancor meno felice, per non parlare del busto sorretto da un'aquila, opera di Thorvaldsen, la cui mollezza malinconica ha ben poco in comune con una figura ideale come quella di Canova; eppure, anche se prescindiamo dalla sua mancanza di verosimiglianza, pare che questo ritratto - con la sua espressione oscura e pensosa, con la forza apparentemente demoniaca dell'uomo - sia diventato in fin dei conti una maschera teatrale. Sarà forse che per realizzare un ritratto sufficientemente verosimile di Napoleone era necessario essere francesi! Assai più simile all'originale deve essere stato lo schizzo per il ritratto dell'imperatore che Canova realizzò durante il secondo soggiorno parigino nel 1810; eppure anche questo sarebbe diventato poi una delle tante teste cesaree idealizzate, messe in cima a una statua di nudo eroico. La quale venne realizzata a Roma e giunse a Parigi soltanto nel 1811. A questo punto sarebbe opportuno piuttosto trattare l'opera insieme con altri due ritratti statuari che sono simili per soggetto e interpretazione: quello per la madre di Napoleone, Maria Letizia Bonaparte, e l'altro per sua sorella, Paolina Borghese, rappresentata come "Venus Victrix", entrambi conclusi nel 1805.

Le statue dell'imperatore e di Paolina Borghese sono particolarmente vicini tra di loro: sono entrambi "ritratti" che hanno poco più di una generica somiglianza dei lineamenti con le personalità effigiate: la loro funzione è di <55> mostrare il Bello ideale derivato dagli antichi nei campi del nudo maschile e femminile. Napoleone (Figg. 30-31) è raffigurato come divinità del dominio e della vittoria, con la sinistra afferra lo scettro, la destra serve d'appoggio alla Vittoria come nella statua di Zeus olimpico. La principessa Paolina invece si presenta come Venere uscita vincitrice dalla gara mitologica, mentre è sdraiata sul divano con in mano il pomo di Paride quale premio di bellezza. L'imperatore è completamente nudo, la sua corporatura tarchiata, che non è piaciuta a nessun scultore, è stata sostituita da una figura vigorosa e perfettamente proporzionata. Anche il busto nudo della Borghese presenta un'armonia formale talmente perfetta da far venire i dubbi circa la sua veridicità individuale.

Di tale concezione della ritrattistica Canova stesso dette una giustificazione in occasione del suo secondo soggiorno parigino (1811), quando venne interpellato a questo proposito dall'imperatore: "come tutte le altre belle arti abbiamo il nostro linguaggio, e il linguaggio dello statuario è il nudo; E qui gli addussi molti esempj tratti dall'arte degli antichi"[31]. Per Napoleone forse sarebbe stato più opportuno accennare alla valenza eroica del nudo, visto che era ormai abituato a considerarsi nel ruolo del trionfatore antico-romano scortato dalla Vittoria. La statua del Canova è superiore agli altri tentativi dello stesso genere almeno nell'effetto imponente che suscita. In essa il carattere del dominatore vittorioso è colto bene, tant'è vero che in questo gigante perfino gli antichi potrebbero riconoscere una divinità. Eppure la stessa statua suscitò tiepida approvazione da parte del committente. Quando giunse a Parigi, nel 1811, Napoleone la fece portare direttamente al Louvre, senza esporla nemmeno. Nel 1815 passò nelle mani di Wellington, più tardi David d'Angers la vide in condizioni d'abbandono a Londra. Anche la replica in bronzo, realizzata nel 1810 sotto la direzione di Canova, deve la sua popolarità esclusivamente alla collocazione nel cortile di Brera a Milano.

La statua della Venere-Borghese gode invece di grande ammirazione ed è stata ancor più oggetto di pettegolezzi. Un aneddoto vuole che la principessa, rispondendo alla domanda se le sedute da modella non siano state imbarazzanti, esclamò: "Perché mai? <56> L'atelier era sempre ben riscaldato"[32]. La componente lasciva e piccante in ogni modo è stata proiettata all'interno dell'opera. Di fatto la rappresentazione non risulta essere impudica nemmeno ai nostri giorni, in cui sarebbe impensabile un simile ritratto nobiliare. Questo aspetto accomuna l'opera al suo modello più sublime, la "Venere di Urbino" di Tiziano, della cui florida verità naturale non c'è però quasi traccia. Per intenderne la concezione bisogna ricordare il costume femminile di quel tempo: le tuniche altocinte, che lasciavano quasi scoperti collo e seno, aderivano strettamente alle forme del corpo, tanto da indurre l'estensore di un *reportage* di moda di allora a scrivere: "Le nostre dame si sono immerse nella grecità quanto Achille nello Stige"[33]. Una delle donne più argute e belle di quell'epoca, Madame Récamier, è stata immortalata da David e Gérard proprio nel più seducente "costume da statua", con spalle e braccia scoperte e i piedi scalzi. Canova dovrebbe avere vista a Parigi l'opera, completata nel 1800, perché la statua della Borghese presenta più di una affinità con quella. La posa della bella coricata - attraente, naturale <57> e spontanea in David - risulta senz'altro ancora una volta troppo intenzionale in Canova. L'obiettivo di presentare linee possibilmente belle è stato senz'altro conseguito. La bellezza dei contorni emerge in modo particolare, se il lato frontale è guardato diagonalmente, da un punto di vista spostato a destra. Da quella posizione anche il busto aderente ai cuscini risulta essere un capolavoro.

Simili problemi Canova li affrontò più volte successivamente: a partire dalla Naiade sdraiata su una pelle di leone che gira la testa indietro verso Amore che suona la lira ai piedi del suo giaciglio (1815) (Fig. 66); ma nessuno dei suoi lavori futuri raggiunse il livello di bellezza delle linee tipico della statua Borghese. Anche il trattamento formale è eccellente, soprattutto sul petto e sulla schiena, sulle mani gracili e sui piedi. Qui si percepisce il progresso nel maneggio dello scalpello che il maestro aveva compiuto dai tempi della Psiche. Canova aveva modellata la testa con la pettinatura classica, tanto alla moda durante il periodo dell'impero, prima come busto, che è opera vivace e meno fortemente idealizzata di quello di Napoleone.

Un percorso simile era inconcepibile per la terza statua-ritratto dello stesso gruppo: "Madame Mère" Letizia Bonaparte non poteva essere raffigurata come divinità o eroina. Eppure anche in questo caso l'antichità classica aveva fornito un modello assai più <58> opportuno, tant'è vero che la scelta in suo favore equivaleva a un omaggio. La statua al Museo Capitolino comunemente identificata con Agrippina rientra senza dubbio fra i migliori ritratti femminili dell'antichità. Questa figura seduta ha un'insuperabile nobiltà di posa: scegliendola come modello per la statua di Letizia, Canova mostrò di rimanere semplicemente fedele a un principio più volte sperimentato (Fig. 34). Grazie a questa scelta il suo lavoro risulta assai più attraente del ritratto pittorico di Gérard a Versailles, nel quale la figura è pure mostrata seduta. L'accusa di plagio - prevista da Quatremère de Quincy in base a un primo rapido schizzo - non può che provenire da un osservatore superficiale, visto che il tema iniziale è stato sensibilmente variato. Peraltro la testa saggia e parlante è un capolavoro autonomo da annoverarsi perfino tra i migliori ritratti di Canova. Il bozzetto originale di cera si trova a Palazzo Querini a Venezia, l'originale in marmo venne <59> più tardi acquistato dal duca di Devonshire a Londra. Canova procedette con maggiore libertà nel caso della statua-ritratto, modellata nel 1806, della principessa Leopoldine Esterhazy-Liechtenstein (Vienna). Porta anch'essa il costume antico, ma l'interpretazione tende leggermente verso il generico: seduta su una sedia rocciosa, l'esile figura tiene la tavola e lo stilo, il suo sguardo sembra divagare sul paesaggio che si accinge ad abbozzare. Ancora una volta è la testa che ci cattura attraverso la sua vivacità amabile (Fig. 35).

Tra il 1805 e il 1820 Canova si dedica inoltre a tutta una serie di busti autonomi (Fig. 36): genere, quest'ultimo, nel quale l'artista stranamente si era cimentato poche volte in precedenza. Ma che possedesse un grande talento pure in quel campo, egli l'aveva dimostrato nei due ritratti papali. Risale all'anno 1805 il busto dal tono un po' arido di Francesco I d'Austria e l'eccellente ritratto di papa Pio VII (Fig. 37): la finezza di quest'ultimo si ripresenta pure nel busto del cardinale Fesch (1807). Qui non c'è traccia del gelo della stilizzazione classicista.

Temi nuovi a parte, proprio in quegli anni Canova trasse buoni frutti anche

nel suo campo tradizionalmente preferito. L'abbondanza di opere realizzate allora dimostra l'impressionante facilità del suo lavoro. Certo, non sempre i risultati erano felici come testimonia la statua di "Palamede" a Villa Carlotta (1804), che è un nudo rigido ed eccessivamente snello (Fig. 38). Anche il gruppo colossale di Teseo in lotta con il Minotauro (ora nella scalinata dell'I.R. Museo di corte a Vienna; Fig. 39) non si spinge molto al di là della correttezza accademica, tant'è vero che nonostante la composizione ben ponderata, l'effetto di violenza estrema risulta <60> inferiore al gruppo dell'Ercole. Tenendo conto di questi limiti si tratta comunque di un capolavoro. Il torso del Teseo mostra fino a che punto Canova abbia interiorizzato il trattamento formale degli antichi. Anche la perfezione tecnica è impressionante. Nel 1806 Canova modellò inoltre per la duchessa d'Haro de Santa Cruz uno dei suoi rilievi funebri più toccanti (Figg. 40 e 41) che è anche uno dei pochi marmi originali del Museo di Possagno. Ai piedi della defunta la madre geme di dolore stando seduta su una seggiola, due nipoti le si stringono affettuosamente intorno, il marito della donna deceduta piange chinando il capo sopra il letto: all'altezza della testa della giovane madre sta un fanciullo più grande. Canova ha narrato un frammento toccante dell'esistenza umana senza fare ricorso ad alcuna allegoria e si è avvicinato più del solito allo spirito dell'arte sepolcrale greca. Questo rilievo gli era stato procurato dal suo migliore amico. Durante le visite del conte Leopoldo Cicognara, che da poco aveva perduto sua moglie, Canova teneva solitamente chiusa la porta della stanza in cui questo rilievo era conservato. Alla fine Cicognara chiese di accedervi e rimase profondamente scosso dall'opera e dalla sensibilità del maestro. I due uomini si abbracciarono e allora strinsero un legame d'amicizia che sarebbe durato tutta la vita.

In questi anni Canova creò e completò una nuova serie di figure ideali giovanili e le sue opere monumentali più grandi.

La più celebre in Italia fu la statua di Venere <61> per Firenze, detta anche "Venere Italica" (Figg. 42-45; il modello del 1805 è stato più volte replicato). Anche quest'opera deve la sua fama in primo luogo al significato patriottico come il caso analogo del "Perseo" a Roma. La perla delle antichità fiorentine, la Venere dei Medici, era stata trafugata e portata a Parigi. Per sostituirla Canova dovette in un primo momento realizzarne una copia, che divenne poi una variante autonoma dell'originale. Se dovessimo assegnarle un posto nella classifica dei tipi di Veneri antiche, il suo dovrebbe comunque essere di molto inferiore alla Venere dei Medici. Ma la gloria di questa statua aveva perso, nel frattempo, un po' del precedente splendore! Rispetto all'Afrodite pudica di Prassitele, così come si presenta nelle statue marmoree a Monaco e sul Campidoglio, <62> la Venere medicea risulta quasi un po' civettuola. Invece la Venere fiorentina di Canova è una bellezza tutta terrena che, scesa dal bagno, si stringe addosso il telo; a giudicare dal modo in cui si volta indietro verso

l'osservatore, sembra che la sua presenza non le dispiaccia affatto. La sua posa è quella di una modella civettuola. Ad ogni modo più raffinata risulta essere la variante realizzata nel 1818 con la replica della statua, che vediamo in figura 45. In tutti gli esemplari di questa Venere il trattamento delle forme corporee è di grande eccellenza e di morbidezza rara perfino per il Canova. Lo si vede soprattutto dal confronto con la Psiche e con l'Ebe. Maggiori affinità ci sono da questo punto di vista con la statua di Paride: un'opera deliziosa anche per la posa assai felice che, modellata nel 1807, è conservata in diversi esemplari di marmo: uno dei più belli si trova a Monaco (Fig. 46). Canova si è avvicinato qui all'autentico spirito dell'arte di Prassitele molto di più che nella Venere; forse in nessun' altra opera egli ha saputo unire in modo così armonioso la grazia delle forme e l'atmosfera trasognata. La testa col sorriso certo della vittoria è di una grazia estrema e la sua molle bellezza qui è del tutto giustificata. Questa scultura segna l'apice di una maniera artistica inaugurata dal genio del monumento Ganganelli.

Però la leggiadria giovanile, al cui servizio l'arte di Canova si era dedicata con i risultati più felici, <63> non volle limitarsi a quella quiete trasognata. A proposito del gruppo di Ercole, sono stati sottolineati i suoi sforzi per portare l'espressione diretta al limite estremo. Con le figure ideali di genere femminile egli aveva fatto la stessa cosa anche prima e lo dimostra in modo evidente nella "Ebe". In questo periodo infine Canova realizzò una serie di figure femminili a conferma del detto di Heine: "La grazia sta nel movimento"[34]. Le sue "Danzatrici", infatti, non sono meno adatte delle Psichi e delle Veneri a distinguere il suo ideale artistico.

Questo tema è già rilevante nei rilievi sopra descritti: Venere e le Grazie ballano davanti agli occhi di Marte, Elena e le sue compagne davanti a Teseo nel tempio di Diana. Queste opere però non sono ben riuscite. La Dea, le Grazie e le donne greche davanti all'idolo sembrano delle ballerine che esibiscono passi ben studiati. Anche nelle tre celebri statue isolate delle "Danzatrici" Canova non ha saputo liberarsi del tutto da questa tendenza scenografica e ciò vale soprattutto per la bella che avvicina la destra al mento (Fig. 47). Questa mossa, in particolare l'inclinazione della testa, trasmette una civetteria raffinata, tanto che la figura somiglia a una languida gattina da camera. Anche la sua compagna con le braccia puntate sui fianchi (Fig. 48) non è esente da questa maniera. Di gran lunga migliore è la terza, la Suonatrice di cimbalo <64> (Fig. 49). Il ritmo musicale anima tutta la figura, anche dai suoi movimenti risuona un'armonia. Questa danzatrice può permettersi di gareggiare addirittura con l'Ebe. Tersicore, la musa della danza modellata nel 1808, è invece rappresentata nell'assoluto riposo statuario (Fig. 50). Si appoggia lievemente a un pilastro e con la sinistra abbraccia la lira posata su quello; il capo delicato è rivolto di lato come se stesse osservando le allegre damigelle

d'onore del suo impero. Anche qui notiamo un certo tono di rappresentanza già riscontrato nella Venere Borghese, però è meno rigido, perché i contorni mostrano una fluidità più vivace, mentre la bellezza rimane inalterata. La testa delicata ha un'espressione di felicità. In tutte queste statue femminili il drappeggio antico strettamente aderente al corpo, sul modello dei tessuti di Coo, lascia trasparire le forme con molta chiarezza[35]. In proposito si deve dire che Canova si fece guidare esclusivamente da considerazioni artistiche, anche se possono sembrare più impudiche rispetto a quelle evidenti nella principessa rappresentata a torso scoperto. Le danzatrici sembrano incarnare un preciso ideale femminile. Più grazioso che maestoso, più civettuolo che sensuale, esso rimane lontano dall'autentica concezione greca almeno quanto è lontano dall'ideale del Rinascimento: è infatti ancora tipico del gusto del secolo XVIII.

Lo spirito del tempo si percepisce con maggiore chiarezza davanti ai due capolavori del genere monumentale che incoronano brillantemente l'ampia serie di opere realizzate in quel periodo: i monumenti funebri dell'arciduchessa Cristina e di Alfieri. I temi si ricollegano alle più importanti opere giovanili - le due tombe papali - e anche le modalità secondo cui Canova, ormai all'apice della propria maturità creativa, li risolse, sono sintomatiche dei legami ancora intensi con le sue precedenti ambizioni. Già quelle tombe papali facevano un po' pensare ai "quadri viventi". Il legame delle figure statuarie con il basamento e il sarcofago è assai differente rispetto ai principali tipi rinascimentali di tombe addossate a una parete. L'architettura non domina più il legame strutturale dell'insieme. L'ultima conseguenza di questa maniera di raggruppamento è rappresentata dal monumento a Cristina (Figg. 51 e 52), di cui esiste una raccolta di bozzetti al Museo di Bassano, mentre la Gipsoteca di Possagno ne possiede diversi studi. Il complesso architettonico, invece di fare da cornice alla parte figurata come era successo nel Rinascimento, è diventata un palcoscenico. Qui comunque si è verificata un'espansione dello spazio: una piramide possente, che è di per sé un monumento funebre. La piramide si stacca dalla superficie murale a mo' di un altorilievo, <65> l'ingresso verso la finta camera sepolcrale consiste in un'apertura lasciata nell'altorilievo. Le principali figure - a eccezione di una decorazione figurata, lavorata anch'essa in altorilievo e collocata più in alto sulla piramide - sono statue a tutto tondo, adagiate sulle scale della piramide oppure in atto di salire verso la porta. Un raffinato artista contemporaneo dotato di vera immaginazione plastica, Adolf von Hildebrand, ha svelato l'entità del peccato estetico dovuto a questa maniera compositiva, censurandola severamente. Egli afferma: "l'architettura produce l'effetto solo di monumento di per sé: le figure sembrano essere messe lì davanti, entro una dimensione spaziale che non gli appartiene. Le figure appartengono più al pubblico che alla tomba: salgono. L'unico rapporto fra architettura e

figure è l'azione dell'entrare. Questo processo reale non è dunque configurato come qualcosa di visto dall'interno, ma viene presentato direttamente: le figure sono persone pietrificate"[36]. Proprio per questo Hildebrand considera il Canova di questo monumento come uno degli antesignani del "Realismo" scultoreo che "si è poi diffuso sempre più nei monumenti moderni", pur trattandosi di "una rozzezza artistica che appartiene al genere delle figure di cera e dei panorami"[37]. Già prima abbiamo constatato che non fu Canova, bensì Bernini a introdurre tale principio nella scultura monumentale: Canova è dunque solo un erede dell'arte barocca. Perfino il riferimento alla piramide in rilievo si trova ad esempio già in Pigalle. La "rozzezza" viene poi mitigata dal fatto che il monumento non è a cielo aperto, bensì all'interno di una chiesa. L'errore estetico c'è comunque, e pare l'abbia notato perfino il suo panegirista più appassionato, Quatremère de Quincy, visto che fa notare - seppure in toni semi-elogiativi - il carattere puramente pittorico della composizione. Ad ogni modo l'opera conserva nei dettagli sufficiente bellezza, tanto da potersi definire un capolavoro dell'artista.

Il monumento è stato eretto nel 1805 nella chiesa degli agostiniani a Vienna per l'arciduchessa Maria Cristina, ma il progetto risale a tempi ben più lontani e la sua destinazione era assai differente trattandosi in origine di un monumento a Tiziano. Nel primo schizzo le figure del corteo funebre che si avvicina alla piramide personificano certamente le arti, comunque la precedente concezione allegorica non fu di ostacolo a cambiarne il significato. Per il momento, il monumento a Tiziano era diventato un bel sogno per via del destino <66> di Venezia. Quando invece il duca Albert von Sachsen-Teschen, committente dotato di senso artistico, nonché creatore dell'omonima raccolta di disegni, gli affidò il monumento funebre di sua moglie scomparsa nel 1798, Canova non esitò a sacrificare l'idea destinata al principe dei pittori veneziani. Lo stesso schema sarà impiegato invece per la seconda volta nel suo monumento funebre ai Frari; mentre il monumento a Tiziano, collocato sul lato opposto, che è stato eretto tra il 1838 e il 1852 da Luigi e Pietro Zandomeneghi, segue la tipologia della tomba veneziana addossata alla parete.

Il monumento a Cristina è animato dall'espressione di una mestizia riverente assai più delle due tombe papali. Il ritratto della defunta è presente soltanto in un piccolo medaglione sorretto dalla figura volante della "Beatitudine", dalla parte opposta arriva invece un angioletto con una palma: il gruppo di figure costituisce una specie di bassorilievo addossato alla piramide quasi fosse un quadro appeso sopra l'ingresso della tomba. Il vero ornato scultoreo del monumento si trova soltanto davanti a questa porta e tutto il corteo è intonato a un mesto canto funebre.

A destra, come nel monumento Rezzonico, è adagiato un genio alato che si appoggia a un leone in riposo sull'ultima scala (Fig. 54); da sinistra sei figure

salgono le scale conducenti verso l'ingresso della tomba, sulle quali è steso un tappeto: a partire da una giovane dall'aspetto maestoso che è affiancata da due adolescenti, seguita dalla "Virtù" con l'urna funeraria inghirlandata (Fig. 53) e da un'altra donna - la "Beneficenza" (Fig. 55) - che, sempre in compagnia di una bimba, assiste un vecchio cieco. La "Virtù" piange abbassando la testa cinta d'alloro verso l'urna che stringe al petto, le sue compagne tengono insieme alle torce le punte della ghirlanda; anche le due figure del secondo gruppo contribuiscono con una ghirlanda all'arredo funebre, sulle scale invece è posata una corona di fiori. Tutte queste figure le abbiamo già incontrate più o meno simili nelle opere precedenti dell'artista. Il Genio accanto al leone riprende quello del monumento Rezzonico, le statue femminili somigliano invece ai familiari afflitti nel rilievo del "Congedo di Socrate" e alle <67> donne troiane che compiono un'offerta sacrificale: perfino il mendicante è prefigurato nel rilievo padovano della "Carità". La precedente soluzione formale appare ovunque soltanto propedeutica, i progressi compiuti all'interno di ciascun indirizzo sono percepibili dappertutto. Sul piano formale l'obiettivo desiderato e quindi raggiunto è un flusso lineare più morbido, sul piano contenutistico emerge una maggiore sincerità dell'espressione sentimentale. Si confrontino il Genio del monumento Rezzonico con quello del monumento a Cristina, la "Temperanza" piegata sul sarcofago Ganganelli con la "Virtù"! A questi elementi ne va aggiunto uno nuovo, o almeno inavvertito in precedenza, che conferisce un tono particolarmente dignitoso alle figure del monumento a Cristina: la solennità. Le figure femminili sembrano procedere in testa a un corteo, ogni loro movimento è serio e misurato, tuttavia la grazia non ne risulta affatto diminuita. Canova si è avvicinato qui più che altrove allo spirito dell'antichità. Soprattutto la figura principale della *Virtù* potrebbe passare anche per una "Ifigenia". La padronanza ormai completa dei mezzi d'espressione visiva, da parte di Canova, è soprattutto evidente nella giovane donna che apre il corteo. Sta attraversando la porta e si vede di spalle, però ci pare di sentire ugualmente i suoi lamenti. Il Genio accanto al leone è invece l'incarnazione del dolore struggente. Nell'età della *Empfindsamkeit* il carattere elegiaco dell'insieme suscitò ben altre reazioni rispetto ai nostri giorni. Rimpiangiamo qui una sperata allusione all'immortalità dell'operato terreno: inoltre, anche per ragioni puramente artistiche,ci rassegniamo malvolentieri all'espressione di forza virile che possa fare da contrappeso a tutta questa grazia femminile, delicata e sentimentale. Ancora una volta, occorre tener presente il monumento sontuoso di Pigalle nella chiesa di S. Tommaso a Strasburgo visto che contrappone al Neoclassicismo del Canova tutta l'energia dell'arte barocca. Nel monumento a Cristina comunque i limiti dell'arte di Canova coincidono proprio con lo spirito del tema; l'opera, infatti non è dedicata a un eroe di guerra, bensì a una donna: "Uxori optimae", all'ottima moglie.

Non sarà questa l'ultima delle ragioni per cui la volontà e la capacità hanno raggiunto un'armonia così felice. Quatremère vede in questa composizione un ampliamento dell'arte plastica, la quale - secondo Hildebrand - risulta invece demolita: tramite varianti sempre nuove, essa è tramandata in ogni modo fino all'età contemporanea. Tale peculiarità non si farà più estirpare, anzi affidata alle mani giuste potrà far dimenticare ancora oggi i propri errori: lo dimostra lo stupendo monumento funebre, che sarà realizzato da Bartholomé <68> nel cimitero del Pére-Lachaise a Parigi[38].

Canova aveva curato personalmente l'erezione del monumento a Cristina a Vienna nel 1805. Al suo ritorno, a Firenze, oltre alla Venere ricevette una seconda commissione cui dobbiamo il suo ultimo lavoro monumentale: la principessa d'Albany desiderava un monumento di Canova per Vittorio Alfieri. Il primo rapido schizzo mostra un'immagine a rilievo all'interno di una cornice architettonica simile al monumento Emo. L'Italia afflitta dal dolore si appoggia al ritratto del poeta, invece a consolarla è il Genio della Poesia tragica che è collocato di fronte. Su questo modello sono basate poco più d'un paio di sculture sepolcrali realizzate da Canova <69> proprio in quel periodo: alcune di esse si devono a commissioni private, altre alla libera volontà dell'artista che era mosso da gratitudine nei confronti dei suoi amici. Si possono annoverare fra questi i monumenti funebri al suo primo mecenate, senatore Giovanni Falier (Fig. 56; nella tenuta dei Predazzi nei pressi di Possagno), a Giovanni Volpato (Fig. 57; nel portico dei Santi Apostoli a Roma), a Federico di Orange (Fig. 58; nella chiesa degli Eremitani a Padova) e all'ambasciatore spagnolo de Souza Holstein (nella chiesa degli Spagnoli a Roma)[39].

A queste opere modellate nel 1808 si possono aggiungere i due rilievi funebri, profondamente sentiti, al conte Jacopo Mellerio e alla sua consorte (1812; Villa Mellerio nei pressi di Milano), come anche il monumento Trento (1815; Sacro Monte di Pietà a Vicenza)[40]. In tutti questi rilievi compare, magari con denominazioni differenti, la stessa figura allegorica drappeggiata all'antica, che piange seduta davanti all'effigie del defunto; la testa è appoggiata sul palmo della mano oppure inclinata al lato del pilastro, mentre scrive sulla colonna il nome del defunto oppure - ripetendo la "Virtù" del monumento a Cristina - abbraccia l'urna funeraria.

Nella loro semplicità alcuni di questi monumenti sono talmente graziosi da far pensare, in effetti, ai rilievi funebri greci. Questo vale ad esempio per il monumento Volpato (Fig. 57). Invece nel Pantheon fiorentino di Santa Croce questo tipo non sarebbe stato sufficiente per il grande poeta tragico. Canova <70> se ne accorse in tempo e quindi progettò nel 1807 un secondo modello (Fig. 59), nel quale il pensiero di base, così spesso variato nei rilievi funebri citati, è stato tradotto in una scultura a tutto tondo di scala monumentale. Un modello di cera rinvenuto soltanto dopo la sua morte e destinato al monumento

funebre del procuratore di San Marco, Francesco Pesaro (+ 1798), si presenta già come tomba isolata con una composizione analoga. Comunque è solo con il monumento Alfieri che Canova si era adattato - anche in termini artistici - allo stile grandioso, tanto è vero che questa è una delle sue opere migliori. Accanto a un sarcofago imponente piange una donna più grande del naturale. La sua testa è simile a quella di Niobe ed è adornata da una corona in forma di cinta muraria: si tratta, infatti, della personificazione dell'"Italia " impietrita dal dolore davanti alla tomba di uno dei suoi figli più celebri. Il sarcofago è sobrio. Sul davanti si vedono un medaglione con il ritratto di Alfieri e un'ampia ghirlanda di alloro; <71> agli angoli del coperchio ci sono maschere tragiche, sul basamento una lira circondata da due corone d'alloro e ai piedi dell'Italia fiori e frutta peraltro di fattura deliziosa. Descrivendo le opere di Canova, non ci sono molte occasioni per rilevare i progressi compiuti sul piano dell'intenzionalità e dell'abilità, invece dal confronto del monumento Alfieri con le tombe papali emerge che la sua sensibilità artistica è fortemente illimpidita. Certo anche qui l'"Italia" è priva di profondità psicologica, sembra consapevole degli sguardi che attira: su questa tomba del poeta tragico piange infatti solo un'attrice tragica ben preparata. L'obiettivo è raggiunto però in maniera autenticamente artistica, tant'è vero che nell'opera risuona un tono elegiaco analogo a quello del carme *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo.

> "Testimonianza a' fasti eran le tombe, / Ed are a' figli; e uscìan quindi i responsi [...]"[41]

avrebbe pensato lo stesso Alfieri, trovandosi in Santa Croce al cospetto dei monumenti di Machiavelli, Michelangelo e Galilei:

> "Irato a'patrii Numi, errava muto / Ove Arno è più deserto, <72> i campi e il cielo / Desïoso mirando; e poi che nullo / Vivente aspetto gli molcea la cura, / Qui posava l'austero; e avea sul volto / Il pallor della morte e la speranza" [42].

La principale qualità del monumento Alfieri sta nella sua semplicità. In questo modo è esaltata, nella maniera più nobile possibile, la dignità silenziosa che Canova ha saputo spesso conferire alle proprie figure. Non sempre, però, egli procedette nei suoi progetti in modo così saggio. Il museo di Possagno possiede il modello, a quell'epoca fortemente discusso, per un monumento onorario a Nelson: opera carica di accessori allegorici e dall'impianto piuttosto pesante, che rimane modesta nonostante la dimensione monumentale progettata. I rilievi del sarcofago sono di gran lunga la parte più bella.

Il progetto del monumento Alfieri venne concluso nel 1807. Lo stesso anno il maestro si dedicò al modello di un cavallo per la statua equestre in bronzo di

Napoleone. La commissione per questo lavoro gli era stata conferita da Murat, come del resto anche quella per un ritratto dell'imperatrice Maria Luisa. Quali pensieri gli passavano per la testa <73> quando, nella Roma deserta di allora, lavorò sia per i suoi mecenati italiani sia per i governanti francesi? I soli suoi lavori non danno spiegazioni in merito. In tal senso il classicismo lo condusse a un'arte quasi impersonale. A parte il busto ideale di Paride e il ritratto idealizzato della principessa di Canino, nel 1808, anno molto prolifico, Canova compì anche la statua di "Ettore" (Fig. 60): figura d'eroe poco felice nell'invenzione perché la posa con la spada abbassata somiglia fin troppo a un saluto di parata militare. Anche il *pendant* più significativo di questa statua, l'Aiace, che è stato modellato nel 1811 (Fig. 61), sembra manierato a causa delle sue forme artificiose.

Certo, al Canova non mancavano né le numerose commissioni, né il lavoro a Roma. Eppure il fatto d'aver resistito per la seconda volta all'ovvia tentazione di lasciare l'infelice Roma per entrare al servizio di Napoleone, è una testimonianza a favore del suo incrollabile spirito patriottico. La lettera con cui venne invitato a recarsi a Parigi "per un periodo limitato o per sempre", lascia chiaramente intendere che Napoleone voleva legarlo a sé garantendogli un'attività brillante[43]. Già nella sua lettera di risposta Canova si mostrò poco incline ad accettare: egli infatti puntualizzò che si sarebbe recato a Parigi col solo obiettivo di modellare il ritratto dell'imperatrice.

Nell'ottobre 1810 egli giunse a Fontainebleau dove venne ospitato da Marescalchi. Ad accompagnarlo fu il suo fratellastro l'abate Giambattista Sartori, i cui appunti ci offrono un quadro approfondito dell'avvenimento forse più interessante della sua vita. A lui <74> Canova ha dettato il contenuto dei colloqui con Napoleone e queste annotazioni sono state poi pubblicate da Missirini[44] e - in forma abbreviata - da Quatremère de Quincy[45]. Non è possibile prenderli del tutto alla lettera, perché i dialoghi sono stati evidentemente rivisti e ritoccati da Canova che anzi pare abbia fatto delle aggiunte in alcune parti. Nel complesso, però, essi recano il timbro della verità e non sono affatto privi di importanza come contributi al profilo morale dell'artista e, in certa misura, perfino a quello di Napoleone.

Il 12 ottobre 1810 Canova venne dunque introdotto dal maresciallo di corte Duroc alla presenza dell'imperatore che pranzava insieme con Maria Luisa[46]. Canova fece intendere subito, dopo i primi scambi di cortesie, che gli sarebbe stato impossibile esaudire il desiderio imperiale di trasferirsi a Parigi: sempre durante questa prima udienza sostenne coraggiosamente la causa della sua patria. Napoleone gli fece notare che Parigi avrebbe offerto lo scenario migliore per la sua attività. Tutti i capolavori della scultura antica vi erano allora riuniti, mancava solo l'Ercole Farnese, ma "avremo anche questo". Canova rispose: "Lasci Vostra Maestà, [...] lasci almeno qualche cosa all'Italia. Questi

monumenti antichi formano catena e collezione con infiniti altri che non si possono trasportare né da Roma né da Napoli"[47]. Anche quando l'imperatore si mostrò intenzionato a intraprendere scavi a Roma, Canova si permise di sottolineare che il popolo romano ha un sacro diritto su tutti i monumenti del proprio territorio. Sono "eredità de' maggiori, e premj di vittoria degli antichi", né i proprietari terrieri, né l'aristocrazia e nemmeno il sovrano sono autorizzati a disporne liberamente, tanto meno a portarli fuori dai confini del paese[48]. Il colloquio verteva poi sulla statua ritratto dell'imperatore, la cui interpretazione veniva giustificata dal Canova nella maniera che abbiamo prima illustrato.

Anche le successive sedute dedicate all'imperatrice, iniziate il 15 ottobre, dettero occasione a colloqui di carattere prevalentemente politico e a tale proposito sono apprezzabili sia la franchezza patriottica di Canova, sia le pacate reazioni alle sue parole da parte di Napoleone. Canova cercò di indurre l'imperatore ad agire con clemenza nei confronti di Roma, la cui situazione contemporanea descrisse con parole toccanti, ma soprattutto si spese per una riconciliazione con il papa. Con grande abilità egli passò a questo tema, dopo avere spiegato la promozione delle arti da parte del cattolicesimo. Napoleone polemizzò contro le presunzioni del clero e dei papi, che hanno oppresso il popolo romano, e quindi esclamò, con la mano alla spada: "Ci vuole la spada!"[49]. Canova gli rispose che la spada andava unita al pastorale, già Machiavelli aveva constatato che non è facile decidere se la grandezza di Roma sia dovuta più alle armi di Romolo che alla religione di Numa. Se Napoleone non la dovesse soccorrere al più presto, Roma sarebbe destinata a tornare ai tempi dell'esilio avignonese dei papi: "quando crollarono gli acquedotti, l'acqua del Tevere fu venduta nelle strade a pagamento e la città somigliò a un deserto"[50]. L'imperatore sembrava impressionato, malgrado l'improvvisa invettiva contro la renitenza e l'inaffidabilità dei papi. Ancora Canova: "Ella è già sì grande che ben può accordare al Pontefice un luogo, dove egli sia indipendente, e dove possa liberamente esercitare il suo ministero!"[51]. Proprio nel momento in cui l'imperatore stava per lamentarsi degli abusi di potere e dell'indole francofoba del pontefice, Canova osò ricordargli d'essere mortale pure lui, visto che attendeva la nascita di un erede. Perfino Cesare salì umilmente le scale verso il tempio di Giove. Si tratta di un linguaggio effettivamente audace, tanto è vero che Canova stesso non si nasconde, nei suoi appunti, d'essersi meravigliato che l'imperatore l'abbia ascoltato così pacatamente.

Durante un'altra seduta, sempre con molta abilità, egli si fa portavoce di Venezia e quindi consegna una petizione della popolazione di Passariano che è sull'orlo della rovina. Canova non perse occasione per raccomandare all'imperatore i monumenti e l'arte italiana. Quando gli chiesero chi avesse pagato il monumento Alfieri a Santa Croce, egli non mancò d'osservare che

questa chiesa, come il Duomo, è pericolante e che occorre stanziare fondi per il suo restauro. <75><76>L'imperatore era invitato dunque a difendere i monumenti fiorentini, visto che la sua stessa stirpe è d'origine fiorentina! Canova cerca di conquistare il sostegno di Napoleone anche a favore dell'Accademia di San Luca a Roma: basterebbe reclutare un cantante o una cantante in meno - il cantante Crescentini percepiva allora un salario di 36.000 franchi all'anno - per far fiorire di nuovo questo istituto romano e metterlo allo stesso livello di quello milanese. La raccomandazione infatti fu coronata di successo.

Particolarmente interessanti sono alcune osservazioni riferibili all'arte francese di quel periodo in rapporto con quella italiana. Secondo Napoleone la pittura in Italia è in cattive condizioni. I pittori francesi sono superiori, soprattutto nel disegno, meno forse nel colorito. Canova risponde cautamente di non essere in grado di esprimersi con certezza a tale proposito. Afferma comunque che anche l'Italia ha dei pittori abili: Camuccini e Landi a Roma, Benvenuti a Firenze, Appiani e Bossi a Milano, nomi illustri, ormai però soppiantati dal solo Jacques-Louis David.

L'ardente amore di patria, che affiora in tutte le parole di Canova, non manca di fare effetto ai nostri giorni, così come impressionò anche Napoleone; per non parlare della fedeltà manifestata ai propri princìpi nei confronti del suo antico benefattore, il papa. Anche la sapienza dell'uomo di mondo e l'eccezionalità del suo prestigio internazionale gli permettevano ciò che per altri avrebbe avuto conseguenze fatali; durante i colloqui questo emerge con tutta chiarezza, per non parlare della sua elevata cultura, della sua familiarità con le vicende storiche e con la storia dell'arte del suo paese, in particolare con l'antichità classica, i cui autori e artisti gli erano noti come quelli del suo tempo. Questi colloqui riempiono una pagina particolarmente brillante della biografia di Canova intesa questa volta come riferita all'uomo.

Il tutto si conclude però con un congedo improprio. All'inizio di novembre era finito il modello in gesso del busto dell'imperatrice che suscitò grande plauso. Canova propose poi di rappresentare l'imperatrice conforme alla ritrattistica antico-romana nelle vesti della Concordia per alludere alla pace con l'Austria. Napoleone fu d'accordo; dopo aver realizzato il busto, Canova accennò di nuovo al fatto di volersi congedare per tornare a Roma e la risposta a questo punto fu piuttosto brusca: "Andate, come volete!"[52].

Il desiderio dell'apoteosi imperiale, attraverso la conquista definitiva del grande italiano, riuscì sconfitta grazie all'amor di patria dello scultore. La scelta di Canova si è rivelata la più felice in rapporto allo svolgimento <77> della storia europea. Infatti, solo cinque anni più tardi egli si sarebbe recato di nuovo a Parigi per riportare in patria le opere d'arte sequestrate dal dominatore corso.

L'influenza di Canova sulla scultura francese resta invece un fatto

indipendente dalle vicende personali. Alla corrente neoclassica, che era stata ben avviata in Francia grazie ai varchi aperti da Jacques-Louis David, l'impiego al servizio dell'imperatore e la breve apparizione a Parigi di Canova non dettero impulsi più sostanziali <78> dei suoi lavori italiani che erano giunti a celebrità internazionale attraverso la circolazione delle stampe. E proprio lo stesso anno in cui Canova respinse l'offerta imperiale di trasferirsi a Parigi, vi morì lo scultore prediletto di Napoleone, cui si deve la maturazione del Neoclassicismo in Francia: il creatore della statua di Napoleone sulla colonna di Vendôme, Chaudet. Il futuro della scultura francese era destinato a percorrere altre vie. Alla maniera del Canova seguirono il Romanticismo e il Naturalismo. Dopo Chaudet vennero Pradier, David d'Angers, Rude.

***

Al suo ritorno in Italia Canova fu accolto con nuovi onori. A Bologna la sola voce del suo passaggio per la città dette luogo alla pubblicazione di diversi elogi. Da Roma gli venne incontro una delegazione dell'Accademia di San Luca che, in segno di gratitudine per l'efficace intercessione, lo nominò "Principe". In effetti, la stessa scuola d'arte dovette a Canova non solo le sovvenzioni - per altro relativamente consistenti - elargite da Napoleone con cui venne resuscitata nel dicembre 1810, ma anche in seguito trasse beneficio dalla sua premura organizzativa ad ampia portata. Concluso l'incarico triennale, gli venne conferito il titolo di presidente a vita. "Principe perpetuo dell'Accademia"[53] - questo il titolo appositamente inventato per lui - ed è sintomatico del potere principesco assunto da Canova nell'ultimo decennio di vita a Roma e nell'Italia intera.

Lo scultore però dovette stare lontano per un certo periodo dal suo *atelier*, dove erano diverse opere in attesa di completamento, a causa di una malattia. I lavori successivi erano la statua dell'imperatrice e un'altra della sorella di Napoleone, Elisa, moglie di Pasquale Baciocchi, regnante a Lucca. Canova aveva modellato il suo ritratto durante il suo soggiorno fiorentino. Ambedue le statue sono figure ideali d'ispirazione antica. Purtroppo la prima perse addirittura i tratti caratteristici del volto, perché nel 1817 venne portata a Venezia una versione in marmo come parte del dono delle provincie venete per la nuova imperatrice d'Austria, Carolina Augusta, quarta moglie di Francesco I. L'esemplare di Parma (dal modello del 1811) e la "erma" (anch'essa parmense) realizzata in dimensioni colossali hanno conservato la somiglianza ritrattistica; comunque per entrambi i ritratti era stata prescelta una forma eroica conforme all'ideale artistico canoviano e al gusto dei committenti: l'imperatrice, per allusione <79> alla pace di Vienna, dovette essere caratterizzata come "Concordia", la principessa invece come "Polimnia": ambedue troneggiano a mo' di divinità

su sedie sontuose. A proposito della "Concordia" Quatremère de Quincy ricorda rappresentazioni del genere sui versi delle monete romane; invece sembra più plausibile che Canova sia stato influenzato da una pittura murale pompeiana con l'immagine di Cerere in trono. In maniera simile, ma con più rigidità, questa figura (Fig. 62), che regge lo scettro nella destra e nella sinistra il piatto, esprime pienezza di maestà. La Polinnia sembra invece una figura di Tanagra trasferita in scala grande. Lo stesso fascino dell'ingenuo lo percepì anche Quatremère de Quincy il quale si sforzò comunque di dare un'interpretazione erudita della posa di questa figura che muove la sinistra verso la testa girata improvvisamente di lato. Non è sbagliato il riferimento all'immagine di una musa a Ercolano che presenta la stessa mossa: assai più di un ritratto ci fa venire in mente una figura ideale. La sensazione corrisponde anche al modo in cui la bellezza femminile è stata concepita perlopiù nell'attività tarda del Canova: la statua della "Pace", le "Grazie", la "Fede", le sue "Ninfe" e "Naiadi" sono del tutto estranee alla particolare individualizzazione tipica del ritratto. Proprio per questo i vari poetucoli potevano dare tanti significati diversi a queste figure. Tant'è vero che in un sonetto del 1818 la "Polimnia" veniva celebrata perfino come Venezia afflitta per la perdita della libertà!

Intanto i lavori che Canova aveva incominciato per Napoleone erano nati sotto una cattiva stella. L'opera principale, la statua dell'imperatore, non lo soddisfece per niente, come si è già accennato; gli altri progetti invece - escluso il ritratto dell'imperatrice - erano diventati inutili con la caduta del dominatore. Strani destini attendevano il cavallo destinato alla statua equestre di Napoleone, che era stato modellato in grandezza naturale nel 1807 e ancora nel 1810 in scala monumentale. Lo spunto per questo monumento equestre si deve originariamente a Quatremère de Quincy, durante il primo soggiorno parigino di Canova nel 1802. Al centro dell'interesse erano allora considerazioni di natura puramente artistica: egli desiderava che le straordinarie forze del suo artista prediletto si cimentassero anche nel compito più elevato della scultura monumentale. Merita tener presente che Quatremère dette ben due volte prova di saggezza politica: da un lato fece notare all'amico che un giorno Bonaparte gli avrebbe chiesto questa glorificazione monarchica, dall'altro gli consigliò di eseguire e fondere "separatamente il cavallo e il cavaliere, giusto per essere preparati "a ogni eventualità". Lo schizzo, realizzato più tardi e dopo ulteriori sollecitazioni da parte del pittore milanese Bossi, <80> mostrava un condottiero romano con le redini nella sinistra, la destra tesa in avanti e il capo rivolto all'indietro. Inizialmente solo il cavallo fu realizzato e fuso a Napoli dal Righetti. Come cavaliere era previsto il nuovo governatore, Gioacchino Murat, ma dopo la sua caduta ci fu messo il ritratto del "legittimo" re di Napoli, Carlo III. Questi non mostra più l'aspetto del modello di Napoleone, che era stato

censurato da Quatremère con l'accusa di essere "anti-monumentale". Il nuovo cavaliere - con l'armatura all'antica e i sandali che calzano i piedi - guarda a destra <81>, mentre con il bastone del comando proteso sembra dirigere le truppe contro il nemico. A questa versione non si addice l'espressione assolutamente calma di tratti fisionomici brutti. Il cavallo risulta assai più vivace del cavaliere. Le forme rivelano lo studio approfondito della statua di Marco Aurelio a Roma: è altrettanto dignitoso almeno quanto questa, ma vi si cerca invano il carattere originale scavato in profondità. Più tardi Canova incominciò pure il *pendant*, con la statua equestre di Ferdinando VII che è stata collocata nella piazza antistante S. Francesco di Paola: in questo caso però egli fece in tempo a modellare solo il cavallo. Il Museo di Bassano ne possiede entrambi i modelli. Il fatto che la sua statua equestre di Napoleone non sia stata realizzata, non costituisce in realtà una grave perdita per l'arte: egli avrebbe fatto verosimilmente un'opera simile al ritratto statuario, visto che alla sua fantasia mancava per temi del genere l'innata pulsione verso la grandezza autenticamente plastica e monumentale.

Nelle figure femminili questa mancanza pesa naturalmente di meno, tant'è vero che egli, senza volerlo, fece propria la critica alla limitatezza del suo talento e quindi scelse quasi sempre delle figure femminili quali portatrici delle proprie riflessioni artistiche, là dove per sua sensibilità personale si sentiva particolarmente coinvolto potendo decidere sui temi. Così infatti, sempre attraverso una figura femminile, egli celebrò la liberazione della sua patria.

Dopo la campagna di Russia, rivelatasi disastrosa per Napoleone e il suo "Regno d'Italia", pare Canova abbia iniziato la statua della "Pace" e più tardi - al momento del rientro in Vaticano di Pio VII, nel maggio 1814 - ne fece una trasposizione in marmo per il conte russo Romanzoff (Fig. 64). Il significato allegorico di questa vergine incoronata e alata con lo scettro in mano rimane oscuro nonostante il ramoscello d'olivo e il serpente: anche i suoi tratti regolari sono in fin dei conti privi di espressione.

Il successivo capolavoro (1814) che era stato iniziato per l'imperatrice Joséphine e completato per suo figlio Eugène de Beauharnais, la "Danza delle Grazie", ci riporta di nuovo nella sfera della Venere fiorentina. Tra i gruppi di Canova è quello più unitario e ricco di figure; il suo fascino si deve non per ultimo alla composizione che pare una triade delicatamente accordata (Fig. 65). Il fatto che questo raggruppamento non sia il prodotto immediato del tema, lo si evince con tutta chiarezza confrontandolo con il modello antico, che conosciamo attraverso la replica nel duomo di Siena. Quest'opera sembra quasi un rilievo: le figure - quella centrale <82> vista di spalle, le altre due invece di fronte - sono disposte una accanto all'altra come se stessero in fila. Invece il gruppo canoviano si sviluppa su una pianta circolare offrendo forme e linee variabili da tutti i punti di vista. Anche in questo caso la sensibilità delicata del

suo tempo, che però è completamente estranea all'arte antica, è stata elevata a motivo principale dell'opera. Il mutamento avviene non senza un tratto di leziosità, tuttavia il trattamento formale è di grande perfezione e l'impressione generale giustifica l'elogio di Quatremère, secondo il quale l'opera incarna non solo le Grazie antiche, ma la Grazia di per sé. Una sorella altrettanto leggiadra, senz'altro però più sensuale delle Grazie, è la Naiade giacente su una pelle di leone che ascolta il suono della lira di Amore che la guarda con un sorriso (1815; realizzato in marmo per Lord Cawdor; Fig. 66).

***

Sebbene sia impossibile riconoscere nella successione cronologica delle opere di Canova uno sviluppo interno in costante progresso, il loro rapporto con le vicende esterne rimane importante per la comprensione dei suoi lavori. La sensibilità, facilmente eccitabile, e l'ambizione ardente, nonostante la modestia personale, rendono la sua fantasia particolarmente ricettiva nei confronti delle suggestioni esterne.
Pare dunque plausibile che l'importante pubblicazione di Quatremère de Quincy sulla statua colossale dello Zeus olimpico, della quale egli era informato grazie a un estratto italiano fornitogli dall'amico Cicognara, abbia indotto Canova a gareggiare con gli antichi anche su quel terreno. Egli discusse con Cicognara il progetto di una statua gigantesca all'interno della Basilica di San Pietro per l'occasione del rientro a Roma di Pio VII. Era sua intenzione creare una figura colossale della "Fede" dell'altezza di trenta piedi. L'unico elemento realizzato, il modello originale in S. Martina e Luca a Roma (Fig. 67), è di mezza grandezza. Rispetto alla statua della Religione per il monumento a Clemente XIII questa figura è assai più vivace nei movimenti, la sua destra è rivolta verso il cielo e la gamba flessa rimane arretrata. Anche lo sguardo, molto espressivo, è rivolto verso l'alto.

Qui il pathos è del tutto privo di sentimentalismo <83><84>, solo la mossa del passo delle gambe e il drappeggio quadripartito un po' agitato sembrano sconvenienti rispetto alla scala monumentale prevista. Le stesse dimensioni avrebbero reclamato per l'opera un posto eminente anche all'interno della basilica di S. Pietro, ma non c'erano più spazi a disposizione; invece la proposta avanzata a seguito di una ispezione dell'Accademia, di collocarla su un altare laterale, sarebbe riuscita in ogni modo inadeguata. Forse questa è stata una delle ragioni principali che hanno impedito la realizzazione del progetto.

Canova in persona voleva assumersi le spese di questa statua colossale. Doveva essere il suo omaggio privato alla grandezza intramontabile della chiesa di Roma. Il progetto fallì, ma lo stesso anno, in cui era impegnato nella realizzazione del modello per questa statua, gli venne data l'occasione

di rendere un servizio ben più significativo non solo alla Roma papalina, ma all'intero mondo artistico romano, compresi tutti i suoi ammiratori. Abbiamo visto come uno dei suoi lavori aveva avuto l'onore di sostituire l'Apollo del Belvedere, un gioiello rubato dalle collezioni vaticane: adesso gli venne affidata la missione di chiedere la restituzione dell'Apollo e di tutte le numerose opere d'arte portate a Parigi da Roma e dall'Italia. Fu un compito difficile, quasi disperato. La cessione alla Repubblica francese di cento capolavori dell'arte figurativa e di cinquecento manoscritti era stata regolata nell'ambito del trattato di Tolentino (17 febbraio 1797) sottoscritto da Pio VI. Il Bonaparte aveva estorto il trattato avvalendosi del diritto del vincitore; invece la successiva razzia dei più celebri tesori di arte di Roma, che furono trasferiti in Francia per essere collocati soprattutto al Louvre, ma anche nelle chiese parigine e nei musei della provincia, costituì un clamoroso atto di egoismo nazionale. Se l'autorizzazione formale almeno in parte non sembrava impugnabile, resta il fatto che il numero di opere stabilito venne abbondantemente superato. La comunità internazionale degli eruditi e artisti non esitò ad abituarsi al fatto che a Parigi, dove finirono insieme alle opere italiane anche i tesori d'arte della Germania e dei Paesi Bassi, venisse creata una raccolta incomparabilmente ricca nonché ben organizzata. I tesori storico-artistici, che erano sparsi fino a quel momento in molti gabinetti minuscoli difficilmente accessibili, erano confluiti in un unico luogo centrale: il museo parigino veniva considerato il "Museo d'Europa" e <85> l'atto forzoso di Napoleone sembrava "perdonabile per le conseguenze felici che ha prodotto".

Quando, a seguito della seconda conquista di Parigi da parte degli alleati, Canova vi si recò su incarico del cardinale Consalvi e in qualità di emissario del senato romano per reclamare indietro le opere d'arte italiane, egli incontrò dappertutto delle resistenze in apparenza insormontabili. L'ambasciatore prussiano Wilhelm von Humboldt, al quale egli si era rivolto in un primo momento (28 agosto 1815), gli fece notare gli impedimenti formali e politici che ostacolavano la sua missione: il trattato di Tolentino non era stato annullato <86>, mentre l'Inghilterra, la Russia e l'Austria cercavano - con le dovute eccezioni - di avere riguardo al sentimento nazionale della Francia. Il modo con cui Canova riuscì alla fine a ottenere ciò che sembrava pressoché impossibile equivale a un capolavoro politico. Avendo trovato un amico e fautore della propria causa nel colto segretario della delegazione inglese, William Hamilton, Canova avanzò passo dopo passo con energia straordinaria e destrezza insuperabile. Tramite Hamilton venne conquistato l'appoggio del delegato inglese Castelreagh e anche Humboldt dichiarò in forma privata di sostenere la rivendicazione romana; la Russia e naturalmente lo stesso Luigi XVIII furono nettamente contrari, l'Austria si mostrò pericolosamente riservata. Canova presentò un'istanza dopo l'altra ai ministri dell'alleanza e

ai loro sovrani, chiese e ottenne udienze presso Luigi XVIII e l'imperatore d'Austria. Sempre più pressanti erano le sue rivendicazioni che seppe difendere con l'acume di un diplomatico brillante, con il calore generoso del patriota - già emerso nel corso del colloquio con Napoleone - e con la cultura cosmopolita <87> dell'amatore d'arte. Alla fine ottenne almeno che il Congresso avrebbe iniziato a occuparsi seriamente di questa faccenda. Una mossa assai felice, voluta anche da Hamilton, era di unirla ad altre simili rivendicazioni avanzate dall'Olanda e dal Belgio, visto che queste, insieme a quelle del granduca di Toscana, venivano riconosciute dalle potenze alleate. La Prussia per prima aveva riavuto i propri beni. Siccome Wellington si era schierato nettamente a favore della restituzione ai paesi d'origine di tutti gli oggetti artistici portati a Parigi non sulla base di accordi bilaterali, ma come trofei di guerra, allora l'Austria non poté non concederlo anche ai più piccoli territori da lei dipendenti. <88> La richiesta di Canova non si esaurì affatto con quella dichiarazione di principio, perché il furto nelle raccolte d'arte di Roma, Parma e Modena poteva - almeno formalmente - considerarsi una riparazione di guerra contrattata. A questo punto fu d'aiuto alla causa italiana la dimostrazione di un precedente caso di rottura del contratto da parte dei francesi. I duchi di Modena e Parma avevano consegnato i propri quadri a condizione che i loro territori fossero esentati da qualsiasi altra contribuzione, ma, nonostante la promessa, furono saccheggiati dall'esercito francese. L'imperatore Francesco naturalmente dovette acconsentire anche alla restituzione di queste opere. Basandosi sul precedente, Canova presentò al Congresso il 29 settembre una terza nota, nella quale chiese di dare al trattato di Tolentino la stessa interpretazione di quello di Modena. Il giorno dopo il Congresso si espresse, grazie soprattutto al beneplacito dell'Inghilterra, a favore delle rivendicazioni romane; Richelieu - il ministro di Luigi XVIII - <89> si mostrò però riluttante e quindi Metternich dette l'ordine al comandante delle truppe austriache, il principe Schwarzenberg, e tramite lui al governatore di Parigi, il generale prussiano Müssling, di procedere con la restituzione delle opere d'arte romane a Canova facendo uso della forza se fosse stato necessario. Nei giorni successivi Canova incominciò a far trasportare, sotto scorta militare, i quadri e le sculture romani all'interno della caserma austriaca dove vennero depositati prima della spedizione insieme con quelle austriache, veneziane, parmensi e modenesi. Per il trasporto l'Inghilterra aveva messo a disposizione la cifra di 100.000 franchi. Il fatto che il papa abbia rinunciato un po' involontariamente, ma su consiglio personale di Canova, alla restituzione delle opere conservate nelle chiese parigine, nei castelli reali e nella provincia, che abbia perso così circa sessanta opere, costituisce un sacrificio relativamente piccolo. I tesori più celebri - in complesso 69 sculture antiche, 10 quadri importanti e 461 manoscritti – tornarono a Roma. La missione di Canova riuscì contro tutte le aspettative ed è solo alla sua energia e saggezza

personale che l'Italia deve l'inaspettato successo. Non è affatto inappropriato ricordare, in proposito, i meriti diplomatici di Rubens. Infatti, sono valide anche per Canova le parole con cui Jacob Burckhardt caratterizzò la personalità del principale pittore fiammingo: egli fu "una natura radiosa, che già con la sua presenza suscitava fiducia e concordia, e grazie alla sua cultura universale sapeva annodar relazioni con le persone di maggior rilievo"[54]. Il paragone con Rubens vale anche sul piano degli onori ricevuti. Il ritorno di Canova da Parigi equivalse a un trionfo. Prima, però, alla fine di ottobre egli si recò a Londra. L'obiettivo principale ebbe ancora una volta una ragione patriottica: per coprire le spese della sua missione parigina e del trasporto delle opere d'arte italiane, egli ambiva a ricevere un'altra somma di denaro. Gli vennero infatti accordati 200.000 franchi. Altri 50.000 li donò il principe reggente per un monumento funebre del Canova da erigersi al cardinale York. A Londra Canova venne riempito naturalmente di commissioni, ma accettò solo quella del principe reggente che gli chiese di realizzare un gruppo, da tempo concepito, di "Venere e Marte". Gli amatori d'arte inglesi, che erano venuti a Londra dalle loro lontane residenze di campagna solo per conoscere di persona il celebre italiano, non riuscirono a trattenerlo, così come non ci riuscirono nemmeno i tesori d'arte riuniti nella capitale inglese, a cominciare dalle sculture del Partenone trasportate a Londa da Lord Elgin. Dopo un soggiorno durato un mese e mezzo, Canova fece sosta a Parigi per tornare in patria dove venne accolto con manifestazioni di esultanza. A Torino, Bologna e Firenze furono organizzate delle feste. Il 3 gennaio 1816 egli arrivò a Roma, dove ottenne onori che nemmeno Raffaello e Michelangelo ebbero di paragonabili. Erano manifestazioni dovute all'entusiasmo generale: il Senato romano inserì il suo nome nel "Libro d'oro" del Campidoglio e il papa lo nominò Marchese d'Ischia. Per <90> farsi un'idea del prestigio di cui godette Canova in quel momento, bisogna leggere la lettera del papa e il documento latino del Senato: l'artista divenne un eroe nazionale. Fu il momento culminante della sua vita.

Lo stesso anno il suo orgoglio d'artista sarebbe stato scosso pesantemente, se lui e i suoi contemporanei fossero stati nella condizione di apprezzare l'arte antica come ai nostri giorni. A Londra scoprì le sculture del Partenone. L'autentica arte greca, con tutta la sua casta grandezza, si presentò allora a colui che vedeva nell'Apollo del Belvedere, nel Laocoonte, nei Domatori del Quirinale e nella Venere dei Medici i più bei fiori della classicità, avendo cercato di emularli con tutta l'intera sua opera. Era consapevole di quanto poco in realtà gli si addiceva il titolo onorifico, così spesso ripetuto, di "Fidia d'Italia"? Non lo sappiamo, ma nutriamo dubbi. Comunque anche Canova deve avere sentito il soffio della solennità che investe chi oggi si trova di fronte alle sculture del Partenone. Egli condivideva l'ammirazione plateale - assai diffusa allora tra i molti sedicenti conoscitori dell'antichità - per queste autentiche opere greche

col suo amico romano Ennio Quirino Visconti, che aveva fatto il viaggio da Parigi a Londra per vedere i marmi di Elgin. Respinse quasi indignato la pretesa di Lord Elgin di integrarli: "Così si commetterebbe un sacrilegio!"[55]. Nelle lettere a Quatremère de Quincy ne parla pieno di entusiasmo, le figure sono "vera e artistica natura", "una vera carne"![56] Diversi disegni conservati a <91> Bassano sono studi dalle sculture del Partenone.

Viene voglia di rintracciare nei suoi lavori successivi l'immediato effetto di questa potente impressione: Quatremère crede di riconoscerla nel gruppo di "Marte e Venere" e in un'allegoria di "Guerra e Pace" realizzata nel 1816 per il principe reggente, in cui è variato il tema già toccato con il gruppo di Amore e Psiche (Fig. 68). Una differenza sostanziale rispetto al trattamento formale precedente non sembra percepibile e nemmeno è lecito attenderselo, visto che Canova aveva raggiunto un'età in cui gli artisti non sono più in grado di cambiare. Tutte le sue opere di quest'ultimo periodo sono testimonianze di una maturità artistica sicura dell'effetto che suscita. Ciò vale soprattutto per le due grandi statue-ritratto di Pio VI e Washington, i cui modelli vennero realizzati nel 1818. La statua dell'infelice papa (Fig. 69), morto in esilio, fu posta, secondo la sua volontà, in uno dei luoghi più solenni del mondo intero: nella "Confessio" davanti all'altare maggiore di S. Pietro, sicché, scendendo una doppia scalinata di marmi policromi splendenti, essa sembra misticamente circondata dell'eterna luce diffusa dalle lampade di bronzo. Lì il papa prega in ginocchio alla stessa maniera di Clemente XIII, lo sguardo del volto leggermente inclinato a sinistra, qui invece è rivolto verso l'alto. Le labbra sembrano muoversi, la testa intera è piena di vita, gli occhi, le mani, il ricco ornato, soprattutto il drappeggio del piviale disteso dietro di lui sono lavorati in maniera esemplare. Restiamo stranamente colpiti dall'immagine bianco-marmorea di questo vecchio che dal basso alza lo sguardo verso la cima della cupola di San Pietro.

Canova era naturalmente affezionato all'opera visto che aveva compianto il destino di Pio VI. <92> Dovette invece prendere un po' di dimestichezza con la personalità dell'eroe nordamericano della libertà, la cui statua-ritratto gli era stata commissionata dal governo federale degli Stati Uniti. Come studio preparatorio si servì dello schizzo da un modello nudo conservato a Possagno; per la testa aveva a disposizione un calco in natura. Il costume è antico-romano; sulla corazza cade un mantello largo e la spada è posata per terra (Fig. 70). Oggetto della rappresentazione non è il combattente, bensì il "padre della patria" seduto, mentre scrive nel 1797 la magnifica parola di commiato alla sua nazione. Fu l'ultimo ritratto statuario di Canova. In quegli anni invece egli modellò busti (Fig. 71) con maggiore frequenza rispetto a prima: non si trattava di lavori preliminari a monumenti più grandi, bensì di opere autonome. Alcuni, come quelli di Maria Elisa Bonaparte, Murat e sua moglie

Carolina (1812), riguardano ancora la cerchia napoleonica. Particolarmente caratteristico è il ritratto del re di Napoli (Fig. 72) con i riccioli domati a fatica che ricadono sulla nuca. La capacità di Canova di cogliere bene anche una testa dall'aspetto sgradevole, nonostante la stilizzazione monumentale, è dimostrato dal busto colossale del musicista Cimarosa. Certo, il Rinascimento avrebbe fatto ben altro con questi tratti leggermente deformati dall'obesità. Basti <93> pensare al busto di Niccolò Strozzi di Mino da Fiesole al Museo berlinese! Canova amava superare di molto la scala naturale nei suoi busti di marmo. Era questo un altro lascito dell'arte barocca: l'artista del resto era abituato alle forme grandiose fin dai tempi delle due tombe papali. Resta comunque notevole il fatto che egli abbia realizzato i busti-ritratto, cui era particolarmente affezionato, su scala grande. Fra questi vanno annoverati non solo i ritratti <94> dell'imperatore Francesco I, di Pio VII e Napoleone, il suo autoritratto, le teste di Cimarosa e dello stimatissimo milanese Giuseppe Bossi (Fig. 73) e, nel 1822, l'erma di Maria Luisa, ma anche i busti che chiudono la sua opera ritrattistica: quelli del suo fratellastro Giovanni Battista Sartori e di Leopoldo Cicognara, il più fedele tra i suoi amici. Si può dire che tale amplificazione abbia giovato ad alcuni, dal momento che nessuno si aspetterà da quelle teste gigantesche un realismo più intimo: anzi qui sembra giustificato l'influenza - fatale per il ritratto – che la tipologia normativa della classicità esercita sulla modalità dell'artista di interpretare i suoi modelli. Solo che in questi casi la capacità di Canova di esplicitare la finezza di cui disponeva il suo scalpello non ebbe tutta la sua efficacia, tant'è vero che le teste hanno un carattere decorativo.

Anche nei suoi busti-ritratto Canova risulta più abile nella rappresentazione di donne che non di uomini. Non a caso il numero dei ritratti femminili è assai più elevato. Si pensava allora, come del resto ai giorni nostri, che il fascino esercitato dall'arte di Canova si riflettesse nella grazia femminile. Gli amatori d'arte, soprattutto inglesi, che desideravano possedere un'opera sua magari per il solo gusto di essere alla moda, potevano essere più facilmente accontentati con una testa ideale di donna. Ne era consapevole anche Canova, tant'è vero che, durante l'ultimo e ancora assai prolifico periodo di lavoro, vennero alla luce numerosi busti femminili esaltanti sempre lo stesso ideale, anche se con nomi diversi. Questo ideale ci è perfettamente noto in base alle teste delle statue femminili nei suoi monumenti sepolcrali grandi e piccoli, in base alla sua Psiche, all'Ebe e a Giunone: anzi esso risplende con tutta chiarezza perfino nei suoi ritratti, in primis nella rappresentazione della Borghese. Sembra dunque scontato che Canova procedesse nei suoi ritratti allo stesso modo praticato da Gottfried Schadow nel busto della regina Luisa. Schadow modellò in primo luogo una testa ideale cercando poi di adattarla ai tratti della persona effigiata. Questo allora fu il procedimento di un contemporaneo

"realista" tedesco chiamato a fare un ritratto! Davvero occorre, a questo punto, una spiegazione per il fatto che le teste ideali di Canova - le "Muse", le varie "Elene", <95> "Corinna", "Laura", "Beatrice", "Leonora d'Este", "Tuccia", la "Vestale" e la "Filosofia" - siano tutte collegate strettamente tra di loro? (Figg. 74-77). Il maggiore livello di varietà sta nei costumi e nei capelli, acconciati quasi sempre un po' artificiosamente "à la grecque". Certo, con un po' di buona volontà non sarà difficile trovare in quelle teste anche sfumature più sottili in corrispondenza di un significato particolare; in fondo, però, si tratta di leggere variazioni dello stesso ormai ben noto tema e quindi, pur in presenza di versioni personalizzate, rintocca in quelle sempre lo stesso tenue *leitmotiv* classicistico, tipico dell'epoca. Alcune di queste teste ideali, tuttavia, in particolare la "Elena" e la <96> "Laura", vennero elogiate in diversi sonetti contemporanei come nuove e insuperabili rivelazioni artistiche. In queste Canova seppe dare ciò che il suo tempo gli aveva richiesto e lo fece con tutti i mezzi offerti dal suo magistero maturo. Ai giorni nostri, diamo a buon diritto assai più importanza ai lavori monumentali e statuari che, del resto, non scarseggiano affatto negli ultimi anni della sua attività. Durante il già ricordato soggiorno londinese, gli era stato richiesto di realizzare per la basilica di San Pietro un monumento funebre al cardinale di York, che era scomparso a Roma nel 1807, e ad altri due membri della famiglia Stuart. Lo spazio messo a disposizione era minuscolo, per di più scarsamente illuminato. Nonostante tale difficoltà, nel monumento in marmo del 1817 (Fig. 78), Canova si mostrò abile nel dare forma a un'idea di base simile, sul piano architettonico, all'imponente monumento a Cristina d'Austria. La struttura si innalza con nobile semplicità come un pilastro leggermente rastremato verso l'alto, con un fregio e una trabeazione pesante in cima, tanto da risultare imponente, nonostante le sue dimensioni ridotte di dieci piedi di larghezza e quaranta di altezza. Due geni in lutto, con delle fiaccole rovesciate, sono collocati ai lati della finta porta sepolcrale; la parte superiore del lato frontale è adorna dei soli ritratti a rilievo dei tre Stuart.

Non si può applicare agli elementi figurativi di questo monumento lo stesso criterio di autonomia che vale invece per alcuni modelli statuari di quel periodo. I quali trattano, infatti, il medesimo problema artistico della Ninfa sulla pelle di leone: sono figure giacenti a riposo, <97> diverse da quella ninfa e dalla posa istantanea della deliziosa "Dirce" vigile (Fig. 79) modellata nel 1819: piuttosto sono immerse in un sonno profondo e con le membra rilassate. Sembra lecito supporre che Canova fosse condotto dal suo senso formale, quasi per necessità interiore, a temi di questo genere: si tratta, dunque, dell'ultima tappa di un percorso avviato con il Genio del monumento Rezzonico. Questo legame interno è assai più importante dell'influenza del Cefiso, una divinità fluviale giacente del frontone occidentale del Partenone, citata da Quatremère quale termine di confronto per l'ultimo capolavoro canoviano del genere, la

statua dell'"Endimione" dormiente (Fig. 80). Certo, dalla fattura squisita di queste figure traspare una sensibilità antica superiore alla solita, le loro forme e linee rivelano da tutti i punti di vista una grazia elevata: invece la levigatezza quasi raffinata nel trattamento della superficie reca tracce visibili del periodo di realizzazione e della maniera personale del creatore. La stessa considerazione vale per la Ninfa dormiente (Fig. 81), un'opera nella quale Canova decantò per l'ultima volta, e con particolare finezza, il fascino della bellezza femminile senza veli; l'ultima volta, se tralasciamo una Venere modellata lo stesso anno (1820), la quale non è altro che una variazione di quella fiorentina. L'ultimo nudo maschile fu la già menzionata statua dell'Aiace che fa da *pendant* al suo "Ettore" precedente.

Comunque non è questo l'universo formale che riempiva la fantasia di Canova verso la fine della sua vita. All'Endimione e alle Ninfe bisogna associare una terza figura, sempre distesa e immersa nel sonno profondo, ma di tutt'altro genere (Fig. 82).

Coricata su pietra rocciosa, la parte inferiore del suo corpo è velata, le membra sono di una delicatezza infantile, tali da tacitare qualsiasi sensualità, e la testa è scossa dal dolore. Ella riposa sul suo duro giaciglio, con le lacrime negli occhi e la bocca aperta che sospira: la croce nella destra la caratterizza come Maddalena. Il maestro si rivolge alla fine della sua carriera ai santi del paradiso cristiano, dai quali così a lungo si era tenuto alla larga nella sua arte, con lo stesso tema, che aveva trattato in una delle sue migliori opere giovanili. Dai tempi della prima Maddalena egli aveva tratto da questo ambito soltanto una figura di scarsa importanza: il San Giovannino (1812) (Fig. 83). È indicativo <98> che Canova abbia preferito sinora risolvere i temi dell'arte cristiana attraverso il ricorso a figure allegoriche di carattere generale. L'unica opera importante, in cui il soggetto è derivato direttamente e in modo tradizionale da un episodio dalla soteriologia, è anche la sua ultima: la "Pietà" (Fig. 84). Anche in questo caso l'impulso fu dato da Quatremère, che aveva inizialmente l'intenzione di collocarla su un altare di Saint Sulpice a Parigi. Canova riuscì a completarne solo il modello. Dopo la sua morte, il fratello fece gettare l'abbozzo in bronzo dal veneziano Ferrari per la chiesa di Possagno. In origine ne era stata prevista invece la realizzazione in marmo.

La salma di Cristo poggia sul grembo di Maria ai piedi della croce e Maddalena ne condivide il dolore: questo appunto il tema che è stato trattato centinaia di volte nell'arte italiana, meno però nella scultura che nella pittura. Infatti, il gruppo di Canova ricorda in primo luogo l'opera di un pittore: lo straordinario quadro del "Compianto di Cristo", opera di Fra Bartolomeo nella Galleria Pitti a Firenze. In ambedue le opere assistiamo a un lamento silenzioso invece che a un'espressione veemente del dolore! Nel maestro rinascimentale il dolore stesso determina l'intero contenuto sentimentale del quadro, nell'artista

primo-ottocentesco emergono anche lievi cenni di devozione autenticamente cristiana. L'unico gesto che compie la Maria di Bartolomeo è rivolto al figlio morto, al quale si avvicina per baciare la testa, invece la Madonna del Canova tiene in grembo il figlio morto guardando piena di dolore verso il cielo. Il gesto della sinistra allungata può essere letto come espressione della sua profonda abnegazione. Oppure il suo compito è di confermare soltanto la terribile verità? Ad ogni modo quella di Maria è una delle figure più nobili che il Canova abbia mai concepito e lo stesso vale per il Cristo. L'espressione patetica dei tratti del volto e l'adagiarsi passivo del corpo sono messi a servizio della bellezza con arte matura. La moderna scultura sacra ci ha talmente abituati a questo genere di figure, che non siamo più in grado di riconoscervi una peculiarità specifica: eppure si pensi alla posizione che queste figure del Canova assumono rispetto alle statue settecentesche di Cristo e Maria. A quel punto la fama, senz'altro meritata, di "bellezza classica" comunemente loro attribuita acquisiva un significato storico. La figura della Maddalena che si avvicina sulle ginocchia al Cristo morto condivide di più le modalità del periodo artistico precedente. Questi movimenti, che esprimono l'attenzione di Canova <99> per un flusso lineare morbido ed elegante, si possono riscontrare talvolta nei suoi rilievi più antichi. Uno di questi, dalle dimensioni minuscole (cfr. p. 42), rappresenta la discesa dalla Croce, ma è assai più vicino ai caratteri dello stile barocco. In quel caso, invece della Maddalena, ad affiancare Maria è Giovanni che prega, mentre quattro putti alati si inchinano davanti al Cristo messo in scena in modo assai più spettacolare. Grazie a questo confronto, emerge che il gruppo di Possagno - nella sua sintesi di bellezza delle forme, calore di sentimento e solenne dignità - mostra l'apice dell'arte di Canova.

Attualmente la "Pietà" è collocata nel tempio di Possagno, in cui rappresenta il più bell'ornamento dell'edificio che troneggia con dignità quasi regale al di sopra della piccola cittadina di campagna. Considerando le sue origini, sembra lecito parlare proprio di un'opera regale (Fig. 85), visto che la chiesa è la donazione di un singolo, ossia del Canova medesimo. A giudicare dal solo esterno si constata un fatto stupefacente perché per la costruzione occorreva un patrimonio principesco. Infatti, nonostante le sue entrate considerevoli, Canova riuscì a realizzarlo solo grazie alla sua modestia personale. Assai più significativo del dispendio rimane invece il carattere della donazione. L'eccezionale posizione guadagnata dal Canova nella Roma di allora fece sì che qualsiasi cosa sarebbe stata concessa alla sua ambizione personale. Avrebbe potuto pretendere un monumento in una piazza pubblica oppure perfino a S. Pietro. Invece destinò l'impresa al suo paese d'origine, un posto talmente piccolo da essere appena segnato sulla carta geografica, sotto forma di una chiesa derivata dal Pantheon di Roma. È stato osservato acutamente che ciò corrisponde a "quel patriottismo locale, tipicamente italiano, che riscontriamo

in ambito storico-artistico nei numerosi toponimi di artisti celebri battezzati col nome della loro patria e che rappresenta indubbiamente sul piano tradizionale l'eco del culto dei lari diffusa tra gli antichi popoli italici"[57].

Ad ogni modo questa donazione dimostra nel modo migliore quanto fossero nobili e puri i sentimenti di Canova. La qualità gli veniva riconosciuta perfino a Parigi dove avrebbero avuto buone ragioni per prendersela con l'uomo che aveva riconquistato i tesori dell'arte italiana.

L'11 luglio 1819 a Possagno, in presenza della popolazione locale, Canova stesso pose solennemente la prima pietra <100> della nuova chiesa e da allora, fino alla sua morte, il pensiero di questo edificio sarebbe stato costante. Voleva, infatti, impiegarci tutta la sua arte. Per il fregio dorico del lato frontale della chiesa egli stesso modellò sette rilievi di metope. Sono importanti soprattutto perché rappresentano l'unico suo tentativo di trattare un soggetto chiesastico, secondo tradizione. Quattro figurazioni sono tratte dall'Antico Testamento: la Creazione dell'universo e dell'umanità, Caino e Abele, il Sacrificio di Abramo, i tre rilievi restanti mostrano l'Annunciazione, la Visitazione e la Presentazione al tempio. Ma i rilievi sono pure importanti per il loro stile. Esteriormente sono stati concepiti con la massima semplicità. La narrazione non potrebbe essere più essenziale: il maggior numero di figure - 3 - compare ne "La Presentazione al tempio" e lo stile del rilievo ambisce visibilmente alla purezza classica. Eppure, nonostante ciò, anche qui Canova rimane indietro a Thorvaldsen. La tendenza pittorica della sua fantasia emerge in base alla rappresentazione tridimensionale di nuvole, raggi solari e scorci che sono consentiti solo alla pittura. A questa particolarità si aggiungono da una parte l'inclinazione, ben nota in base ai suoi rilievi precedenti, a eccedere nella mimica sfiorando il teatrale; dall'altra la caratterizzazione è talmente debole da far pensare a un affievolirsi della sua fantasia. Adamo appena creato sta di fronte a Dio padre come uno scolaretto tremante. I soggetti meno drammatici - la "Annunciazione", la "Visitazione" e la "Presentazione" - sono i meglio riusciti; invece l'incisività di Canova non riesce nel tentativo di risolvere il problema più grande di questi rilievi – conferire una figura plausibile al creatore dell'universo. Egli introduce nel cielo cristiano i simboli antichi del Sole e della Luna, quanto alla raffigurazione di Dio padre è evidente che a portarlo sulla strada sbagliata sia stata l'eredità della sua istruzione classica.

Lo stesso problema ricorre nella sua terza opera sacra che adorna la parete dietro l'altare principale del tempio di Possagno.

È un quadro che dimostra con tutta evidenza che l'autore non era un pittore, considerando l'assenza di valori cromatici. Curiosa, del resto, anche l'insufficienza sul piano della composizione. Il tema è lo stesso della Pietà realizzata in bronzo; alle figure di quel gruppo vanno però aggiunte quelle di Giovanni, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, per non parlare di Dio padre

in gloria, che si avvicina dall'alto. La disposizione delle figure è rigidamente simmetrica, l'esecuzione rimane dilettantesca. Questo quadro è stato concluso nel 1821, ma i suoi inizi risalgono a due decenni prima, un periodo nel quale Canova – pungolato forse dal pittore inglese Hamilton – maneggiava i pennelli frequentemente. La maggior parte dei suoi quadri si trova a Possagno. Se non fossero di Canova, non sarebbero degni d'essere menzionati, perché non hanno un valore autonomo né la Venere bionda sdraiata sul modello della Borghese, né la Venere bruna in posizione ammanierata di profilo (la cosiddetta "Venere Transteverina") e nemmeno la Ninfa abbracciata da Amore, la Carità, il gruppo delle tre Grazie, Cefalo e Procri, l'Endimione. Fanno venire in mente, per la loro mediocrità, a volte Boucher, altre volte Raphael Mengs. La civetteria leziosa della "Sorpresa", una fanciulla colta durante la toilette intima, è spinta ancora più in là rispetto a qualsiasi altra sua figura femminile scolpita. Meglio riuscita è la "Citareda", una fanciulla con la chitarra; anche qui, però, vige lo stesso colorito roseo e innaturale. Queste pitture dilettantesche acquistano una qualche importanza solo in base al confronto con le sculture che propongono in parte le stesse composizioni; in ogni modo è sintomatico, anche a questo proposito, che nella piccola quadreria di Possagno i ritratti - ben due volte la stessa testa di anziano e un autoritratto - siano collocati più in alto. Riguardo ai quadri di piccolo e grande formato conservati a Possagno e Bassano, nei quali sono rappresentate delle scenette anacreontiche tra Amore e le ninfe disposte a mo' di fregio sul modello delle pitture antiche di Ercolano, pure quelle pitture - tra cui spicca la ben nota venditrice di Amorini - sono degne d'attenzione più per il contenuto gentile che non per la qualità artistica. Per <101> il "pittore" Canova non c'è spazio nella storia dell'arte.

Nell'apparenza i lavori già menzionati di quest'ultimo periodo non mancano di tratti innovativi, ma nessuno si presta ad arricchire in maniera sostanziale il profilo artistico del Canova. Anche il modello del suo ultimo monumento funebre al marchese Salsa Berio (originale in marmo al Museo di Possagno) non dà alcun contributo in tal senso, sebbene contenga esteriormente un elemento nuovo. La parte principale - un imponente rilievo - mostra la salma del defunto distesa su un feretro, mentre è compianto dai suoi familiari. La maggior parte dei personaggi è interpretata alla maniera ormai ben nota in base alle composizioni precedenti, ad eccezione di una figura femminile in cima alla bara che con le braccia aperte si butta addosso al defunto; ebbene la figura presenta una maniera cui Canova di solito rimaneva sostanzialmente estraneo. Rammenta la Maddalena dalla celebre "Deposizione di Cristo" di Donatello in Sant' Antonio a Padova. Senza dubbio Canova conosceva questo rilievo, ma si atteneva solo superficialmente al modello: dello spirito del potente quattrocentista egli ha percepito appena un lieve soffio. Comprensibilmente, visto che la sua arte non è mai stata sensibile nei confronti

del primo Rinascimento. La sua arte avrebbe dovuto cambiare radicalmente natura per mettersi in sintonia con Donatello; invece al momento in cui l'opera fu concepita, il suo creatore era un uomo già semi-infermo. Il primo germe della malattia glielo aveva procurato, tanto tempo prima, la stessa sua arte. Si era affaticato troppo con l'elaborazione del marmo, soprattutto durante la realizzazione delle tombe papali. Qui affonda le radici il male che offusca i suoi ultimi anni e che portò alla catastrofe ancora più rapidamente, perché Canova non voleva concedersi riposo. Già malato, ancora nell'estate 1822, lavorava a Roma per il busto colossale del suo amico Cicognara. Ma egli fu costretto <102> a riporre lo scalpello prima ancora che venisse completato il ritratto, eccellente (Fig. 86) per l'interpretazione ingegnosa e per l'accurata configurazione. Canova cercava riposo nella sua patria, in compagnia dell'abate Sartori, ed era convinto di averlo trovato, tanto è vero che aveva intenzione di recarsi perfino a Padova per incontrare il più fidato dei suoi seguaci, Cicognara. Dovette invece fermarsi a Venezia, perché durante il viaggio le sue condizioni peggiorarono in modo tale da rendere indispensabile il suo ricovero nella casa di Antonio Francesconi in Campo San Gallo. Tutti i medici più autorevoli accorsero da lui, ma la loro arte si rivelò inutile. Cicognara venne precipitosamente da Padova e il giorno dopo il suo arrivo, la mattina del 13 ottobre, Canova morì senza agonia e con il volto quasi trasfigurato. "Anima bella e pura", queste furono le sue ultime parole.

La notizia del lutto ebbe un'eco in tutta Italia e nell'intero ambiente internazionale degli amatori d'arte. A Venezia l'emozione fu talmente grande che l'amministrazione militare austriaca ebbe a temere tumulti. Infatti il sentimento diffuso dette adito a uno strano intermezzo avvenuto durante le esequie solenni. La messa funebre nella chiesa di San Marco il 16 ottobre radunò diverse centinaia di persone che seguirono poi in gondola la barca del morto. La quale era diretta a Mestre, perché le spoglie mortali di Canova dovevano essere seppellite a Possagno. Mentre l'imponente corteo funebre passava sul Canal Grande, davanti all'Accademia, circolò improvvisamente la proposta di esporvi il feretro temporaneamente nell'aula principale, di fronte all'"Assunta" di Tiziano. Il patriarca austriaco negò il permesso, ma Cicognara e i professori dell'Accademia alzarono la bara sulle loro spalle e la portarono all'interno della sala; qui, al lume di una sola fiaccola, Cicognara tenne davanti all'"Assunta" una breve ed emozionante orazione funebre per l'amico. Fu così che Venezia rese onore al suo ultimo maestro di fama universale. E questo omaggio dovette poi perpetuarsi anche in forma monumentale. Lo stesso giorno, infatti, su proposta di Cicognara venne aperta una sottoscrizione per il monumento a Canova nella chiesa dei Frari, un'opera basata su un progetto che l'artista stesso aveva realizzato sin dal 1794 per un monumento a Tiziano. Nel 1827 venne compiuto (Fig. 97) e venticinque anni più tardi è stato portato

a termine il monumento a Tiziano, che si trova proprio di fronte; così ai nostri giorni i due monumenti si guardano come fecero tempo prima l'"Assunta" e il sarcofago del Canova.

La salma di Canova riposa invece nella chiesa da lui donata a Possagno, di fronte alla sua Pietà, nel sarcofago originariamente destinato al marchese Salsa Berio. Al suo fianco è il fratellastro Sartori e davanti al sarcofago stanno i due busti colossali dei due fedeli compagni di vita (Fig. 87). L'enorme cupola della chiesa funge così anche da mausoleo, il suo portico possente offre la vista sulla sua abitazione e sullo stesso magnifico paesaggio che il maestro <103> in vita era abituato ad avere davanti agli occhi. È probabilmente il più bel luogo di riposo che un artista abbia mai trovato ed è tuttora un santuario per l'Italia.

***

Con la morte di Canova l'arte italiana sembrava privata del suo sovrano. Il defunto venne celebrato con ancora maggiore entusiasmo rispetto a quando era vivo. Una massa incalcolabile di necrologi, elegie e sonetti sono stati dedicati ai suoi Mani. Appena placato il profluvio di scritti occasionali, da più parti molti si accinsero contemporaneamente a raccontarne la vita e l'opera in volumi ponderosi. Cicognara stava iniziando a farlo quando Canova era ancora in vita, tant'è vero che la sua narrazione era stata rivista dal maestro in persona. Poi apparvero in rapida sequenza gli scritti, da tempo preparati, di Isabella Albrizzi, Paravia, Missirini, Rosini, Quatremère de Quincy - descrizioni degne di qualsiasi altra lode fuorché di quella dell'obiettività storica e artistica. Ad animare l'elogio è unicamente l'ardente entusiasmo; quasi tutte le opere del Canova sono degne di massima lode, spesso l'encomio è argomentato con finezza, ancor più spesso però è esagerato e quando qualcuno osa sommessamente esprimere dubbi, allora la riserva è avanzata con molto rispetto. Tutti i commentatori della sua arte erano fortemente condizionati dalla personalità di Canova, talmente rispettabile e amabile da piegare perfino gli invidiosi e i critici della sua arte. Proprio questo successe al critico tedesco che all'inizio del nostro secolo sottopose l'arte di Canova a un giudizio severo: Carl Ludwig Fernow. I suoi "Römische Studien", apparsi nel 1806, vennero inaugurati da un lungo saggio su "Lo scultore Canova e le sue opere" che costituisce fino ad oggi il giudizio più sfavorevole sul conto di Canova[58]. Il testo di Fernow rappresenta un gesto di sfida. Vi si percepisce la consapevolezza dell'autore di dichiarare guerra a una personalità celebrata universalmente. Infatti, egli non affrontò tale compito con leggerezza. Deve averlo animato quasi istintivamente sin dall'inizio un'opposizione profonda contro tutta questa maniera artistica: comunque egli costrinse se stesso a sottoporre il proprio sentimento a un esame logico, grazie alla sua indole

filosofica; i risultati così ottenuti vennero generalizzati sviluppando una teoria degna di essere letta soprattutto per quanto riguarda la scultura. A partire dalla premessa, egli incominciò la sua campagna critica contro il maestro. Spesso, peraltro, Fernow si servì di armi terribili. I suoi colpi sono portati talvolta con malizia e si avverte che l'autore poteva contare sull'approvazione di un seguito, anche se di modeste dimensioni. Oggi lo scritto di Fernow appare come il completamento negativo del suo entusiasmo per Carstens e Thorvaldsen[59]. Ha conservato così, almeno fino ad un certo grado, una giustificazione interna, visto che i posteri hanno dovuto confermare qualcuno dei giudizi amari di Fernow. Il fenomeno si è verificato in parte in base a quella critica silenziosa attraverso la quale la storia si è trasformata in un tribunale del passato: a partire dagli anni Quaranta si andava esaurendo la letteratura canoviana motivata dalla sola cieca adorazione. Da quel momento in poi Canova scomparve dalla schiera dei pionieristici maestri che invogliano i posteri a raccontarne le vicende artistiche. Là dove più tardi si sono occupati di lui e della sua arte, l'interesse si è manifestato nel senso di un lavoro puramente storico. <104> Soprattutto in Italia egli è stato talvolta oggetto di ricerche scientifiche specializzate. Come uomo e come italiano Canova non può e non sarà mai dimenticato: invece gli inni a lui dedicati come artista vanno del tutto scomparendo.

La vita postuma del suo maggiore avversario del Nord, Thorvaldsen, si configura in modo del tutto diverso. Il suo ruolo nella storia dell'arte giunge fino all'attualità dell'oggi. Anche di recente un rinomato studioso come Julius Lange ha dedicato un buon libro alla sua attività[60]. Lange è un compatriota di Thorvaldsen, ma poteva sentirsi giustamente nel suo lavoro come l'avvocato di una grande comunità internazionale di amatori d'arte. Lo stuolo dei sostenitori di Canova è invece ridottissimo soprattutto nella corporazione degli storici dell'arte, tanto che costoro osano dichiarare la propria simpatia solo furtivamente. Il timore sembra propagarsi in parte anche fra gli amatori d'arte, ancora numerosi, e i dilettanti privi di vera istruzione artistica che avvertono la magia delle figure di Canova.

Tale magia certamente esiste tuttora e anzi non si esaurirà mai. L'atteggiamento determina anche la posizione di Canova nella storia dell'arte; perciò vale la pena definire, al termine della nostra analisi e in base a parametri di validità universale, l'originalità dell'artista Canova nell'ambito della storia dell'arte.

A parte le sculture del maestro più o meno note già esaminate, disponiamo allo scopo di altre due fonti molto ricche e comunque non ancora utilizzate: i disegni e le considerazioni teoriche sulla propria arte. I materiali sono a disposizione della ricerca grazie alle cure rispettose del suo fratellastro Sartori. Il "Gabinetto Canoviano" del Museo Civico di Bassano conserva in sette ben ordinati volumi in folio circa 1700 disegni a matita e a inchiostro di Canova: si tratta per lo più di nudi maschili e femminili, copie dall'antico, studi di

panneggio, schizzi e progetti. Canova fu instancabile nel realizzare gli studi. Per molti anni egli si era abituato ad incominciare con questa pratica il proprio lavoro quotidiano. Quel genere di lavoro tuttavia è relativamente limitato, e per questa sola ragione i materiali sono caratteristici delle personalità del loro creatore. Comprendono solo degli aspetti specifici del mondo fenomenico e solo raramente si spingono al di là di quei confini. Manca completamente la dimensione intima della vita minuta della natura. È degno di essere menzionato il fatto che non si trovi fra questi disegni nemmeno una testa effigiata. Solo sporadicamente compare qualche schizzo di genere: alcune libere contadine, i cui costumi avevano suscitato l'interesse del Canova, oppure una ragazza di campagna (Fig. 88). Un po' più frequenti sono le figure di animali, in particolare cavalli. Assai più considerevole è invece la serie delle antichità. Delle sue statue predilette, i Dioscuri, questa raccolta conserva circa 25 disegni. Canova li ha copiati da tutti i punti di vista e si intende allora per quale ragione questa tipologia di uomo si sia impressa nella sua fantasia <105> in modo indelebile. Dopo queste opere le più frequenti sono l'Apollo e il torso erculeo del Belvedere, il Diadumeno Farnese, il Laocoonte e il Gladiatore Borghese. Molto interessanti sono poi alcuni studi dagli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, due dagli Schiavi, dalla figura di Adamo nella Creazione dell'uomo e da quella di San Bartolomeo nel Giudizio finale. Sarà però difficile trovare delle copie ancora più deboli di queste figure titaniche! D'altronde questi schizzi risalgono ai suoi primi anni romani e lo stesso si può dire delle diverse centinaia di nudi maschili, femminili e degli studi di drappeggio. Tuttavia è sintomatico che appena cinque di questi nudi appaiano come figurazioni veramente scrupolose e fedeli di determinati modelli individuali (Fig. 91). Quasi tutti piuttosto sono nudi "accademici", secondo l'accezione a quell'epoca assai comune del termine, vale a dire che il modello non ha diritto d'essere percepito come tale perché sacrifica i propri tratti individuali a uno schema normativo derivato dalle antichità appena menzionate (Figg. 92-95). Anche in queste prove si avverte la mancanza di un'intima penetrazione della natura. Quasi tutti i pezzi mostrano lo stesso stile, perfino le stesse tecniche sono state adottate in modo del tutto sistematico: gli uomini mostrano forti contorni a inchiostro e matita, e qualche accentuazione dello scheletro, dei muscoli e delle articolazioni; le donne, tutte di corporatura esile, si distinguono visibilmente dal genere robusto che popola ancora oggi la patria del Canova. I disegni a matita invece sono tutti morbidamente ombreggiati e privi di netti contrasti chiaroscurali. I fogli sono il prodotto di una grande mole di lavoro: soprattutto i nudi maschili racchiudono una ricchezza quasi inesauribile di motivi, dal riposo completo alla mossa più intensa, comunque rimane quasi sempre una certa indeterminatezza nelle forme. Il loro valore assoluto risulta ridimensionato dai tratti convenzionali, dai segni talvolta inutili e anche dagli

errori vistosi di disegno: simili obiezioni si possono fare anche ai suoi studi di panneggi che riproducono soltanto il drappeggio senza mai mostrare la struttura di un determinato tessuto. Per dare il giusto significato storico a questi lavori, occorre tenere presente l'osservazione di Antonio d'Este secondo il quale gli artisti di quell'epoca si accontentavano spesso e volentieri di ritrarre dal manichino. Il significato più profondo di questi disegni per l'arte di Canova emerge invece dalle loro relazioni con le modalità espressive della scultura. Come studi di uno scultore si distinguono assai più per il contenuto che non per la forma. Ad essi manca infatti il carattere specificamente plastico, l'articolazione degli organismi per grandi masse formali e la loro netta definizione. Considerazioni simili si possono fare a proposito dei bozzetti autonomi disegnati e modellati in creta. Anch'essi non colgono il nucleo plastico, ma si limitano a <106> dare un'immagine assai generica della futura composizione con linee confusamente vibranti e forme spezzettate. Si tratta per lo più di fissaggi istantanei del pensiero artistico. L'intera arte del Canova iniziava nel momento in cui l'artista prendeva in mano lo scalpello. Qui sembra riconoscibile l'eredità dell'antico ceppo degli scalpellini, dei marmorarii[61] dell'Italia settentrionale. Infatti, sono rari i casi di scultori che, come lui, vanno studiati esclusivamente in base agli originali realizzati di sua mano. Il suo materiale congeniale è il marmo, solo il marmo. I pochi lavori in bronzo non sono presi qui in considerazione. Il Canova come scultore in marmo è apprezzato non solo per la sua capacità di trattare la materia con insuperabile virtuosismo e finezza, anzi la sua stessa fantasia artistica tiene conto di tutte le attrattive del bianco marmo, perché grazie ad esso potrà farsi valere il suo carattere peculiare. Anche questo aspetto riflette l'orientamento puramente idealistico della sua arte che abbiamo già riscontrato nello stile dei suoi disegni a mano.

I quali dimostrano l'individualità, ma anche i limiti della sua abilità: invece la sua intenzione emerge direttamente dalle numerose sue *confessioni autobiografiche*. La tendenza alla riflessione tipica della sua età era in lui fortemente sviluppata e i suoi amici considerarono questa sua disposizione con devota attenzione. Le sue esternazioni sull'arte sono state raccolte quasi fossero degli oracoli. Forse, però, queste considerazioni contengono solo le opinioni dominanti nella cerchia principale del mondo artistico romano di allora; sembrano più una dottrina teorica che verità vissuta: c'è d'altronde in esse una nota personale che continua a essere fondamentale per il giudizio a lui riservato.

Come tutti gli artisti anch'egli invoca la Natura come principale maestra[62]. Tutta la bellezza è - secondo lui - racchiusa in essa, basta saperla cercare e trovare[63]. Quando è priva di condizionamenti, la verità naturale non avrebbe nulla di artistico; per il brutto non c'è posto nell'arte, perché "l'arti siano

ministre della bellezza, ella è una crocifissione violentarle a ritrarre le cose brutte"[64]. Il culto della bellezza di Canova arriva al punto tale da condizionare, fuori della sua arte, perfino i criteri del suo giudizio. Quando gli mostrarono una brutta testa nella convinzione che fosse il ritratto del Correggio, egli respinse l'attribuzione ritenendola sbagliata: il pittore delle Grazie non può avere dei tratti grossolani come questi![65] Un'altra volta osservò invece: "Datemi due fanciulli che piangano, <107> uno bellissimo, l'altro deforme: subito ci sentiamo tratti a consolare quello bellissimo"[66]. Là dove la realtà scaccia il bello, l'artista è costretto ad emendarla. Non deve mostrare la "natura comune", bensì la "natura scelta": alle singole parti perfette della realtà egli stesso deve aggiungere armoniosamente le altre. Perché anche l'artista figurativo è un poeta, la sua arte è una "ars poetica". La forma, in ultima istanza, è per lui una materia con la quale cerca di esprimere "ciò che alla sua mente appariva come l'idea perfetta della realtà"[67]. Le stesse opere devono dichiararlo immediatamente. A distinguerle dalla realtà dovrebbe essere un fluido artistico e spirituale. Donatello, pienamente consapevole del potente naturalismo del suo "Zucconc", lo aveva esortato una volta a parlare. Secondo Canova, è stupido lamentare che la sua Ninfa non sappia parlare e che l'Ebe non leviti! Tra l'artista e il suo modello egli pone,con piena consapevolezza, la forza della riflessione. Il giudizio e il gusto devono determinare l'emulazione dell'artista che, infatti, deve essere "ordinata dalla ragione, abbellita dal gusto"[68]; "il buon giudizio è il primo e solo codice, la miglior regola"[69].

Canova quindi aderisce in pieno ai principi di una modalità puramente *idealistica* dell'arte.

La pietra di paragone per l'arte egli la trova nell'*antichità*, solo nell'antichità. "Lo studio della scelta natura sulle tracce dell'antico". È questa la formula che Canova stesso scelse come *leitmotiv* del suo fare[70].

Non c'è bisogno di sottolineare quanto egli sia radicato nel terreno dell'estetica di quel tempo preparato da Mengs e Winckelmann.

Comunque a questa concezione generale egli tende a dare una sfumatura semantica tutta personale. In tutte le sue considerazioni, il concetto di bellezza coincide con quello della grazia, della leggiadria. Non solo egli espelle il brutto dal regno della vera arte, ma esclude anche quanto è aspro e di carattere e grossolano. In definitiva si attiene al principio: "Acquista la grazia, e piacerai!"[71]. Anche in questo caso le sue opinioni sui limiti della propria arte si allargano alla vita stessa. È convinto infatti che gli "uomini graziosi" siano sempre superiori agli "uomini severi"! Nella scultura, però, questa "grazia" pare raggiungibile soltanto nelle figure dai movimenti temperati. La "grazia" - scrive Canova - è inseparabile dalla "temperanza"; il vero artista dovrebbe mantenere un senso di moderazione, ossia il "riposato senno", nella propria arte perché una mossa forte è - secondo lui - più facile da rappresentare di

una tenue e delicata. Il linguaggio artistico adeguato si ritrova esclusivamente nelle linee e nelle forme giovanili, dolcemente curvate.

Ancora una volta Canova si presenta come figlio del proprio tempo. Infatti, per Winckelmann l'Apollo del Belvedere costituisce il punto di riferimento per qualsiasi forma ideale, perché "in quella figura nulla v'è di mortale, nessun indizio si scorge dei bisogni dell'umanità. Non vi sono né tendini né vene, che quel corpo muovano o riscaldino"[72] <108>; invece è dai tempi di Hogarth che l'estetica del Bello è dominata dalla linea ondulata.

Oltre alla grazia e alla temperanza Canova elogia nelle sue conversazioni artistiche soprattutto la nobiltà d'aspetto, ossia proprio la "nobiltà"[73].

Grazia, misura e dignità: questa appunto è la trinità divina da lui professata e già è possibile notare in base a questo *credo* l'assenza delle due qualità principali di tutta l'arte autentica, la verità e la forza. Canova apprezza la prima soltanto nella misura in cui è poeticamente emendata; nei confronti della seconda egli mostra totale indifferenza.

Questa teoria trova un riscontro insolitamente puntuale nella sua prassi. Possiamo, infatti, considerare la sua attività come una compatta unità visto che, nonostante la grande quantità di opere, non c'è uno sviluppo significativo nel senso pieno del termine. Tale caratteristica, ravvisata in un primo momento, è stata poi accettata unanimemente. Perciò tutti i precedenti biografi del maestro si sono lamentati di quanto sia difficile, anzi quasi impossibile, stabilire il periodo di realizzazione delle sue opere. Là dove la datazione non è accreditata, risulta impossibile nel suo caso individuarla per mezzo della critica stilistica. Non si può certamente non scorgere un'evoluzione nel modo con cui affrontava temi affini. Ad esempio, non c'è nemmeno bisogno di ricordare che l'artista maturo ha saputo trattare il corpo femminile con maggiore sicurezza rispetto ai lavori giovanili, quali la Psiche e l'Ebe. Quasi sempre, però, si tratta di perfezionamenti scontati, per lo più circoscrivibili sempre a quella stessa ristretta sfera artistica che appare assolutamente omogenea. Infatti, è possibile formulare un giudizio corretto su Canova basandosi su pochi lavori selezionati a caso; chi ci è riuscito, non deve più aspettarsi sorprese. Lavori come Ercole o Creugante e Damossemo, nei quali egli intende creare qualcosa di estraneo alla sua indole, risultano di interesse puramente esteriore e contribuiscono ben poco alla comprensione della sua arte.

Una sola volta la sua arte ha conosciuto una svolta decisiva ed è successo, come abbiamo visto, all'inizio della sua carriera: tra il suo primo lavoro, il gruppo di Dedalo, e il resto della sua opera. Il gruppo di Dedalo rivela in tal senso, e con maggiore perspicacia, il carattere originario del talento di Canova. Qui l'artista affronta la natura quasi con disinvoltura, ma non la coglie con la forza vigorosa del realista: a quel punto il suo sguardo è già

diretto dalla grazia, tant'è vero che la principale attrattiva dell'opera è la sua ingenua amabilità. Quindi già nella sua prima creazione Canova non offre del mosto in fermentazione, ma una bevanda piacevole. Un autentico grande riformatore dell'arte non si presenta in questa maniera.

Presto invece il giovane maestro si mise nella scia del classicismo. È lecito usare questo termine, perché l'affermazione secondo cui *egli stesso* abbia spianato questa via, costituirebbe un errore storico. Perfino la <109> schiera di allievi dell'Accademia di Francia a Roma era da tempo ormai ben avviata in quella direzione; e di propugnatori celebri, a prescindere persino dai teorici, ce ne sono abbastanza. Piuttosto scegliendo un'altra direzione Canova avrebbe dovuto nuotare controcorrente. Prima ancora del suo esordio i rappresentanti del Barocco, michelangiolisti, berniniani e borrominiani avevano trovato un'opposizione considerevole. Allora il re del mondo artistico si chiamava Anton Raphael Mengs!

La prima opera romana di Canova - il gruppo di Teseo - non rappresenta dunque un gesto rivoluzionario. Piuttosto dimostra il riflesso della ripercussione dell'ideale classico sulla sua indole.

Eppure, nonostante l'ammirazione universale che questo gruppo aveva riscosso, anche allora non mancavano voci che non solo notavano, ma lamentavano addirittura, la cesura tra il gruppo di Dedalo e quello di Teseo. Pare che il direttore dell'Accademia di Francia, Louis Lagrenée, non abbia degnato di un solo sguardo il Teseo incompiuto, mentre ammirava il Dedalo: "Se voi siete l'autore" - borbottò al giovane Canova - "perché cambiando stile volete rovinarvi, cercando altra strada che vi allontani dalla natura? Ebbene, [...] fatemi constatare che voi siete l'autore di quest'opera, chè verificata la cosa, vi mando a Parigi al servizio della corte, a formare la vostra fortuna"[74].

Invece Canova restò a Roma. Da allora in poi i suoi modelli sarebbero state le antichità romane. Naturalmente non si trattava di una conseguenza dovuta soltanto al luogo di residenza. Anche nella Parigi di allora Canova sarebbe probabilmente diventato classicista, visto che la scultura antica si presentava come la forma espressiva più congeniale alla sua fantasia individuale. È comunque lecito supporre che *senza* quella dedizione assoluta all'ideale classico egli avrebbe potuto sviluppare maggiormente altri lati della sua potenza artistica. Canova possedeva uno sguardo incontestabilmente lucido per la manifestazione del naturale: non, come vedremo più avanti, per la sua specifica forma plastica, ma per la sua verità organica. Lo dimostrano incontestabilmente i suoi ritratti. Avendo scolpito le effigi di Clemente XIII e Pio VI, del cardinale Fesch, di Cimarosa e madame Laetitia, non può essere annoverato semplicemente tra i classicisti. Egli sapeva cogliere la vita in sé, non solo quella fisica, ma anche quella psichica e spirituale. Anche in altre occasioni Canova sembra aver quasi del tutto dimenticato il suo stile

classico. Nel Museo di Possagno ci sono un busto di fra Angelico e due teste romane (una delle quali è stata dipinta ben due volte a olio) che rivelano una capacità di osservazione della natura inaspettatamente disinvolta. I suoi <110> bozzetti in terracotta, quello ad esempio della statua di Letizia Bonaparte, sono incomparabilmente più vivaci dei marmi formalmente perfetti: comunque perfino in questi si trovano spesso parti difficilmente superabili per la loro verità naturale. Sono, infatti, degni di attenzione i piedi storpi del mendicante nel monumento a Cristina oppure il drappeggio del piviale di Pio VI. È qui forse che parla l'originalità di Canova? Si tratta di una domanda in fin dei conti oziosa: infatti, il Canova entrato a far parte della storia dell'arte è del tutto in balìa delle sue stesse considerazioni teoriche e il suo specifico carattere storico può essere confrontato passo dopo passo con i principi sopra enunciati.

Tale caratteristica offre in certa misura dei chiarimenti riguardo alla natura della sua arte. Quando teoria e prassi sono perfettamente congruenti, la seconda deve apparire talvolta il prodotto di un ragionamento; per un artista questo significa sempre l'opposto della creazione ingenua. Ed è proprio questo il caso di Canova; le sue opere rendono percepibile quanto risulta difficilmente dimostrabile con le opere stesse. La loro bellezza, grazia e dignità è quasi sempre consapevole, spesso troppo intenzionale, talvolta anzi ricercata. È come un soffio gelido che copre le sue più grandi attrattive e che distanzia la sua da un'arte autenticamente popolare. A buon diritto Canova è stato fiero della sua intenzionalità: il fatto invece che abbia voluto sottolineare questo tratto nelle stesse opere toglie loro spesso la freschezza immediata, la vita vera e spontanea. A volte Canova fa anche sfoggio della propria abilità. Non è questa una delle ultime ragioni per cui la sua abilità degenera in virtuosismo e maniera.

Un modalità simile, esistita in tutti i tempi, era particolarmente diffusa nei secoli XVII e il XVIII. In questo senso Canova rappresenta il più autentico successore del Bernini: un epigono altro che un riformatore!

Eppure questa consapevolezza ha per obiettivo una liberazione dalle degenerazioni del Barocco. "Immense montagne di muscoli e ossa, forme gonfiate; i panneggi sembrano onde agitate di un mare in tempesta che si è improvvisamente congelato. fisionomie di follia, ciuffi di capelli e barbe selvaggiamente arruffati, atteggiamenti violentemente contrastanti, gesti da invasati, moti frenetici senza motivo e finalità precisi, e infine un trattamento del marmo che tende a lisciarlo per ottenere una morbidezza quasi gelatinosa della materia [...]"[75]. Con queste immagini caricaturali uno dei più fanatici ammiratori allora della vera antichità, Carl Ludwig Fernow, riassume le caratteristiche dei berniniani e borrominiani. *Opponendosi a costoro* Canova invoca la grazia, la misura e la dignità, e *sullo sfondo di tali vicende* la sua

opera costituisce di fatto <111> il passaggio a un secondo Rinascimento della scultura italiana.

Si deve precisare però che essa è del tutto diversa dal primo Rinascimento del XV secolo. Anche per quell'epoca l'antichità classica rappresentava in teoria la qualità suprema: di fatto però fu oggetto di una riforma ad opera di una revisione spiccatamente genuina. L'antico insomma fornì la copertura formale per una manifestazione del tutto autonoma di arte personale e nazionale. Sono pressoché inesistenti i punti di contatto tra le opere di Jacopo della Quercia, Donatello, Ghiberti e l'antico, se facciamo il confronto con il Neoclassicismo dei tempi di Canova! Nella forma e nel contenuto Canova cerca di adeguare le sue creazioni a quelle degli antichi fino al punto che potrebbero perfino surrogarne la presenza fisica per i posteri. Si può dimostrare con certezza l'influsso di una determinata opera antica o dell'ideale classicistico comune ai suoi tempi quasi per tutti i suoi lavori, non solo per le figure ispirate alla mitologia classica e le allegorie, ma anche per i ritratti. "Continuateur de l'antique", con questa definizione Quatremère de Quincy pensava di rendergli i massimi onori: continuatore e non copista![76] Una simile fama, però, deve essere confermata anche dai posteri. Per quanto Canova si avvicini all'Apollo del Belvedere con il suo Perseo, alla Venere dei Medici con la sua dea dell'Amore, alla Minerva medicea con la sua statua di re Ferdinando, all'Agrippina con la madre di Napoleone, in realtà l'occhio esercitato non vede altro che imitazioni: il modello antico offre ovunque la sfera formale entro la quale una sensibilità moderna giunge all'espressione. Proprio questo rapporto può giustificare il titolo di "continuateur de l'antique", anche perché lo sviluppo della scultura antica si basa, perlopiù, sulla variazione dei medesimi principali temi. L'odierna concezione di originalità era estranea al mondo antico.

Quale posto prenderebbe l'arte di Canova nella storia della scultura antica, quale le spetterebbe nell'ambito delle ripercussioni che l'antico ebbe sull›arte dei periodi successivi come il tardo Rinascimento e il Neoclassicismo?

<112> I suoi contemporanei non si stancavano di proclamare che egli avrebbe eguagliato i più grandi maestri della scultura antica. Il fatto che Fidia e Prassitele vengano nominati nello stesso istante può essere attribuibile all'incompetenza di quest'epoca: in realtà Canova è ancora più distante dai due antichi di quanto essi non lo fossero tra di loro. Gli mancava in primo luogo l'ingenuità greca di vedere la natura, la loro gioia pura e solare per la forma in sé e il loro sguardo autenticamente plastico. Questi difetti egli li condivideva di nuovo con l'intera sua epoca. La dedizione all'antichità classica e al suo modo di guardare la natura attraverso lo specchio dell'arte era in fin dei conti uno sguardo retrospettivo ben indirizzato degli artisti del tempo verso un passato lontano dalla loro esperienza. L'antico si presentava agli sguardi del mondo di

allora come un'età dell'oro e tutti i tentativi di risvegliarlo a nuova vita erano venati di un leggero tratto sentimentale: non era solo il rimpianto segreto del paradiso perduto dell'arte, bensì "sentimentalità" intesa come il "compiacersi intenzionalmente nella propria sensibilità, ossia "sentimentalismo"![77] L'amore fisico degli antichi diventa tenerezza pensierosa nel Settecento, e una simile trasformazione subisce la bellezza ingenua e sensuale degli antichi in ambito artistico. L'"ethos" dell'arte classica si trasforma completamente in "pathos"[78]. Con molta finezza Alfred Neumann ha constatato che per Canova il parallelo più appropriato non va cercato in Prassitele - come credeva il suo tempo - bensì in Pasitele, cioè in quel maestro che nella Roma del primo secolo a.C. aveva messo in pratica, con idee simili e modalità affini, il principio poi canoviano, secondo cui le opere classiche degli antichi <113> greci avrebbero rappresentato la norma da seguire nello studio della natura: rispetto a Fidia e Prassitele costui era un epigono eclettico!

Ma l'abisso, che continua a separare il Canova dai suoi modelli antichi, si apre su un terreno che riguarda direttamente la sua attività artistica: la mancanza cioè di una sensibilità formale genuinamente *plastica*. In generale si considera la scultura dei greci all'apice delle potenzialità artistiche, non solo per ragioni esteriori. La loro fantasia <114> era così spiccatamente plastica che - per usare le parole di Friedrich Theodor Vischer - "con il popolo greco la rappresentazione dell'essenza stessa della scultura coincideva talmente con la rappresentazione del suo manifestarsi nella storia che ai posteri fu tolta quasi completamente la materia per uno sviluppo ulteriore"[79]. Una sola volta, durante l'intera epoca successiva, c'è stato un livello similmente elevato di immaginazione plastica in un artista: si tratta di Michelangelo. Dopo di lui in nessun altro campo l'arte decadde così rapidamente e così in basso come è invece successo in quello della genuina potenza della creazione scultorea.

Canova era convinto di aver riconquistato anche qui la retta via verso gli ideali degli antichi, invece si trattava di un autoinganno. Abbiamo visto che i suoi grandi monumenti, in primo luogo quelli cristiani, si collocano con la loro struttura dall'impostazione pittorica nella tradizione dei "quadri pietrificati" dell'età barocca: alle sue statue manca spesso l'equilibrio plastico, ma soprattutto il suo trattamento formale lascia spesso a desiderare uno sguardo genuinamente scultoreo. Mengs dipingeva statue, le figure di Canova somigliano invece talvolta a quadri tradotti in marmo. Per quanto riguarda le sue espressioni puramente formali e tecniche, questo carattere pittorico dell'arte canoviana è stato già oggetto di considerazioni espresse a proposito delle singole sculture e soprattutto dei suoi disegni. Esso, però, ha radici nel terreno assai più profondo della psicologia dell'arte.

Anche a questo proposito vorrei ricollegarmi a un'altra osservazione di Vischer, secondo il quale "l'essenza più profonda" della scultura consiste in "un puro

equilibrio tra il soggettivo e l'oggettivo, un puro centro tra l'immaginazione figurativa nel senso più stretto e l'immaginazione sentimentale"[80]. In base a questa definizione penetrante possiamo constatare che Canova metteva un po' troppa soggettività e intensa fantasia. Infatti questa tendenza andava a discapito dell'obiettiva "determinazione interiore" e della forma saldamente contornata, austera e pura. La quale risulta danneggiata sia dalla morbidezza eccessiva, sia dai contrasti esagerati e ridondanti. I suoi corpi giovanili sono quasi sfiorati in penombra dalla luce, possiedono ciò che nella pittura viene chiamato lo "sfumato" e che rappresenta nell'espressione musicale il netto opposto a qualsiasi energia vigorosa: un'armonia dolce e pastosa. È sintomatico, in tal senso, perfino il suo trattamento della superficie del marmo. Canova amava, infatti, lucidare la superficie marmorea fino al punto da farla sembrare uno specchio e verniciarla pesantemente con la cera. Tale modalità sembra riconducibile a un errore archeologico; ad ogni modo così si toglie al marmo la sua "ruvida trasparenza", le forme vengono scontornate secondo modalità puramente pittoriche per poi apparire sfocate.

La componente pittorica della scultura di Canova è l'eredità storica dell'arte barocca. Rimane comunque notevole che tale attitudine si manifesti proprio in un italiano settentrionale, in un figlio dell'entroterra veneto a cui l'Italia deve i suoi più grandi coloristi. Come un tempo la scultura per Atene, così la pittura è stata per Venezia arte insieme autoctona e municipale. Peraltro la stessa scultura dell'alta Italia ha avuto già durante il Rinascimento una fase in cui il classicismo parlava con simile morbidezza pittorica. È questo infatti il carattere delle sculture di Tullio Lombardo a Venezia e di Agostino Busti in Lombardia. Davanti alla splendida tomba del doge Andrea Vendramin a Venezia Canova avrà sostato molte volte; a toccare delle corde affini nella sua fantasia devono essere state le statue delle Virtù cristiane di Tullio sul sarcofago, perché pur essendo fortemente anticheggianti, non hanno un'espressione antica, piuttosto quasi sentimentale: inoltre rivelano una concezione più pittorica che plastica. Il timbro tipico delle sue corde fa sì che, nell'atmosfera storica radicalmente cambiata, i suoni ancor vigorosi del Rinascimento siano diventati più delicati, allettanti, persino leziosi. Ad ogni modo, dal punto di vista storico-artistico Canova si colloca più tra gli ultimi epigoni dei maestri del pieno Rinascimento invece di rientrare nella schiera di coloro che - simili ai grandi propugnatori dell'arte quattrocentesca, i vari Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia e Donatello - dettero inizio spontaneamente a una nuova fioritura della scultura. Canova aveva ben poca attrazione per il fascino austero dei quattrocentisti e preraffaelleschi: così per le statue del <115> tempio di Egina, alle quali riservava un interesse puramente archeologico, al contrario di Thorvaldsen il quale, nel lavoro di integrazione, si immedesimava con amore e dedizione nello spirito di quest'arte in divenire.

Con il nome di *Thorvaldsen* si riesce sempre a caratterizzare nel miglior modo possibile ciò che manca a Canova. Con la sua natura nordica Thorvaldsen portò proprio quell'"oggettività" e quello sguardo plastico per la "determinatezza interiore" dell'universo formale, di cui era evidentemente carente il veneziano. Thorvaldsen affrontava i propri temi con più freddezza. Il suo orizzonte intellettuale era senza dubbio più limitato. Perfino i suoi ammiratori confermano che è "ignorante in tutto, tranne quel che riguarda l'ambito della sua arte"[81]. Anche la sua indole sentimentale era sviluppata meno intensamente. Nulla gli era più estraneo della tenerezza e addirittura della sentimentalità: "I cani gli stavano sempre più a cuore delle persone preoccupate per lui"[82]. Egli rappresenta, in senso propriamente antico, una natura più sana di quella pensata da Canova. Thorvaldsen vede la forma nella sua essenzialità, senza alcun filtro preliminare, senza alcun turbamento profondo dell'animo, ma con l'equilibrio pacato che rimane il carattere principale dell'autentico effetto plastico. Canova invece rimane sempre un figlio del proprio tempo, un uomo sensibile e passionale, una natura ideale di poeta, tant'è vero che spesso prendeva troppo alla lettera la sua concezione della scultura come "ars poetica". Alle sue opere intende dare troppi significati che si possono dire meglio con una poesia invece che con una scultura, e il suo linguaggio formale segue spesso proprio questa strada sbagliata. In lui il contenuto e l'espressione dominano quella grazia attraverso la quale siamo sollecitati a superare le contraddizioni interne anche dell'arte.

***

Il giardino, che è rimasto com'era, si trova accanto al Museo di Possagno. Cespugli di rose recintano i sentieri puliti, sulla sinistra si erge un grande pino solitario e solo una cancellata di ferro separa il giardino dalla conca prativa, dalle colline circostanti e dalla pianura trevigiana. Tutto intorno solo silenzio e profumo di fiori. Si capisce perché Canova amasse particolarmente stare qui! È il luogo congeniale alla sua musa. La grazia sorridente rimane certa del suo effetto all'interno del museo così come può esserlo anche in mezzo alla stessa natura. Certo, lo spirito universale le riserverà dall'alto uno sguardo ironico, mentre pensa alla vera antichità: alla stessa gioventù di Canova, ben più sana, dalla cui bellezza eterna egli ha saputo cogliere pochi raggi soltanto. In ogni modo anche solo con questi Canova è riuscito ad animare una nuova epoca dell'arte.

* La traduzione è corredata da un commento in note, redatte da Alexander Auf der Heyde. Per la bibliografia generale cfr. A conclusione del suo volume Meyer indica i seguenti testi come fonti principali: C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, in *Römische Studien*, 3 voll., Zürich, bei H. Gessner, 1806-1808, I (1806), pp. 1-248; I. Albrizzi Teotochi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, seconda edizione, 4 voll., Pisa, Capurro, 1821-1824; P.A. Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi il Catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia, Orlandelli, 1822; L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova, aggiuntivi: I. Il catalogo completo delle opere del Canova; II. un saggio delle sue lettere familiari; III. La storia della sua ultima malattia scritta dal dott. Paolo Zanini*, Venezia, Missiaglia, 1823; *Biblioteca canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, 4 voll., Venezia, Parolari et al., 1823-1824; M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova: libri quattro*, Prato, Giachetti, 1824; G. Rosini, *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa, Capurro, 1825; M. Missirini, *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1833; A. C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages: ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris, Le Clere, 1834; H. Lücke, *Canova und Thorwaldsen*, in *Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts – Unter Mitwirkung von Karl Eggers, Richard Graul, Hermann Lücke, C. Albert Regnet, Adolf Rosenberg, A. Schmarsow, Veit Valentin herausgegeben von Robert Dohme*, Leipzig, Seemann, 1886, pp. 1-24; V. Malamani, *La morte di Canova*, in "Archivio Veneto", 63, 1886; V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, 2 voll., Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1888; *Gypsotheca Canoviana eretta in Possagno da Monsignor Giambattista Sartori Canova, vescovo di Mindo*, Bassano, Stab. Tip. Lit. A. Roberti, 1894; G. B. Malucelli, *Il tempio eretto in Possagno da Antonio Canova: discorso*, Bassano, Sante Pozzato, 1894; P. Caliari, *Il Canova a Verona (conferenza letta all'Accademia di Pittura e Scultura di Verona il dì 6 settembre 1896*, Verona et al., Drucker et al., 1896.

1 Là dove compare nel testo, il termine *Plastik* è tradotto con *scultura*, ma ha nell'originale un significato pregnante perchè rinvia al saggio di Herder, *Plastik: einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume* (1778).

2 "Il grande merito di Canova consistette in ciò, che non solo stilizzò i particolari in modo diverso dai suoi predecessori, ma che cercò di concepire il compito dell'arte secondo le leggi eterne che regolano la scultura. Il monumento funebre di Clemente XIV [...] rappresentò una rivoluzione e non per la scultura soltanto. Qualunque sia il giudizio che si voglia dare sul valore assoluto delle sue opere, nei riguardi dello sviluppo storico dell'arte egli rappresenta una pietra miliare di un mondo nuovo". J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, introduzione di F. Pfister, traduzione di P. Mingazzini e F. Pfister, Milano, Rizzoli, 1994, p. 786.

3 Alla base di questa citazione (traduzione AdH) è un brano di J. Lange, *Thorwaldsen's Darstellung des Menschen. – Ein kunstgeschichtlicher Umriss*. [...] Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1894, p. 3.

4 Canova nasce nel 1757, Giuseppe Bernardi Torretti muore nel 1773.

5 Cit. da P. Caliari, *Il Canova a Verona (Conferenza letta all'Accademia di Pittura e Scultura di Verona il dì 6 settembre 1896)*, Verona et al., Drucker et al., 1896, p. 6.

6 *Le Metamorfosi di Ovidio nuovamente tradotte*, Lib. VIII, Parma, Tipografia Rossi-Ubaldi, 1869, p. 251.

7 Alla base di questo brano (traduzione AdH) è il racconto di M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato, Giachetti, 1824, edizione anastatica a cura di F. Leone, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 31-32.

8 O. Harnack, *Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Weimar, Verlag Emil Felber, 1896, p. VIII.

9 L. von Ranke, *Fürsten und Völker von Süd-Europa im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert. Vornehmlich aus ungedruckten Gesandtschafts-Berichten*, IV: *Die römischen Päbste, ihre Kirche und ihr Staat im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1836, IV, p. 201.

10 "[...] the genius that hovers over these venerable relics, maybe called the father of modern

art": J. Reynolds, *Discorse VI. (Decembre 10, 1774)*, in *The complete works of Sir Joshua Reynolds*, 3 vols., London, Thomas McLean, 1824, I, pp. 115-144, in particolare p. 135.

11 Vedi il profilo bibliografico "Angelini, Giuseppe (1742-1811)" di Mario Pepe nel DBI 3 (1961): "Modellò, tra il 1779 e il 1780, la statua di G. B. Piranesi, collocata sulla tomba dell'artista in S. Maria del Priorato, ricordata alla data del 10 nov. 1779 nel Diario del Canova, e relativamente alla quale il Cicognara afferma che il motivo deriva da un'antica statua di Zenone."

12 Traduzione AdH. Nell'originale leggiamo: "Rienn'y est exagéré, ni recherché. Les formes y sonté crites avec simplicité, sans dureté, ni sécheresse, ni prétention": A. C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages: ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris, Le Clere, 1834, edizione anastatica a cura di F. Mazzocca, *Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo*, 2012, p. 32.

13 Il termine tedesco qui utilizzato, "Formtrieb", rinvia alle considerazioni di F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, dove (XII lettera) viene distinto il "sinnlicher Trieb" dal "Formtrieb".

14 F. Gregorovius, *Die Grabmäler der Römischen Päpste. Historische Studie*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1857, p. 190.

15 F. Milizia, *Lettera al N.U. Zulian Bailo della Repubblica Veneta a Costantinopoli*, in *Opere complete di Francesco Milizia risguardanti le belle arti*, Bologna, dalla Stamperia Cardinali e Friulli, 1827, IX, pp. 221-222; citata anche in Missirini, *Della vita di Antonio* cit., pp. 59-60.

16 Milizia, *Lettera* cit., IX, p. 222; citata anche in Missirini, *Della vita* cit., p. 60.

17 Arrigo di San Martino (progetto), Angelo De Rossi, Giuseppe Bertosi, Giuseppe Raffaelli, Monumento a papa Alessandro VIII Ottoboni (1725). Vaticano, Basilica di San Pietro.

18 Johann Joachim Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, in *Opere di G.G. Winckelmann*, Prato, per i Fr. Giachetti, 1830, II, pp. 331-332.

19 Per il termine originale in tedesco, "Huldgestalten", cfr. la rispettiva voce sul DWB: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=huldgestalt>

20 Scrive Burckhardt ne "Il Cicerone": "Fra i gruppi profani, i ratti mitici sono oggetto di una predilezione particolare. Già il Bernini nel suo gruppo giovanile di Apollo e Dafne [...] aveva reso quel senso eccessivo dell'istantaneo, che rendeva felici i suoi contemporanei. Anche il suo Ratto di Proserpina [...] rientra in questo genere": Burckhardt, *Il Cicerone* cit., p. 772.

21 Meyer conosce il romanzo "Paul et Virginie" (1787) di Jacques-Henri Bernardin de Saint Pierre probabilmente dalla traduzione tedesca, a cura di G. von Leinburg, *Paul und Virginie: ein Roman auf der Südsee*, Berlin, Hofmann, 1870.

22 Winckelmann, *Storia dell'arte* cit., III, p. 849.

23 *Sonetto di Gio. Andrea Rusteghello*, in *Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova* (4 voll., 1823-24), edizione anastatica a cura di A. Bruni, M. Pastore Stocchi, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, IV, p. 148.

24 L'accostamento dell'*Ebe* canoviana all'incisione di Bolognino Zaltieri ne *Le Imagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (edizione Venezia 1571) era stato proposto pochi anni prima dall'archeologo berlinese Reinhard Kekulé von Stradonitz nel saggio *Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren*, Berlin, W. Spemann, 1894, p. 5.

25 A. C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris, Firmin Didot, 1815.

26 Le figurine di terracotta rinvenute in Beozia a partire dalla fine degli anni 1860 godono di notevole interesse storico-culturale ed archeologico nell'Europa di fine Ottocento. Non è da escludere, infatti, che Meyer oltre alle vicende collezionistiche ne abbia seguito anche la fortuna artistica (Gérôme, Klimt) e letteraria attraverso il romanzo di E. von Wildenbuch, *Der Meister von Tanagra. – Eine Künstlergeschichte aus Alt-Hellas*, Berlin, Freund & Jeckel, 1880.

27 Si riferisce alla testa di pugile (Atene, NAMA inv. 6439) che era stata rinvenuta nel 1880 nell'ambito della campagna di scavi condotti da Ernst Curtius. Cfr. P. C. Bol, *Grossplastik aus Bronze in Olympia*, Berlin, De Gruyter, 1978, p. 40ss. (=Olympische Forschungen, vol. 9).

28 Traduzione AdH. Fonte non individuabile.

29 Si tratta, per la precisione, di un cenotafio e la realizzazione del monumento va dal 1798 al 1805.

30 A. Dayot, *Napoleon I. in Bild und Wort: mit über 500 Textillustrationen, Vollbildern, Karikaturen und Autographen, darunter verschiedene noch nicht veröffentlichte Bilder nach den berühmtesten Malern, Bildhauern und Stechern [...]. Übertragen von O[skar] Marschall von Bieberstein*, Leipzig, Schmidt & Günther, 1897.

31 Missirini, *Della vita* cit., p. 246.

32 Traduzione AdH. Fonte non individuabile.

33 Traduzione AdH. Fonte non individuabile.

34 Traduzione AdH. La frase di Heine è riferita al quadro "Marguerite au Rouet" di Ary Scheffer visto al *Salon* del 1831. Cfr. H. Heine, *Gemäldeausstellung von 1831*, in *Heinrich Heine's sämmtliche Werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1867, p. 15.

35 Gli scavi sull'isola di Coo furono un tema di grande attualità in quegli anni, grazie agli studi di R. Herzog, *Koische Forschungen und Funde*, Leipzig, Dieterich'sche Buchhandlung, 1899.

36 A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* (Strassburg, Heitz & Mündel, 1893; 1903[3]), a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 80.

37 *Ibidem*, p. 81.

38 Opera di Albert Bartholomé (1848-1928), il monumento ai caduti è stato realizzato tra il 1887 e il 1899. Il primo progetto è stato presentato al pubblico del Salon tra il 25 aprile e il 30 giugno 1895. Grazie all'intervento dell'allora ministro delle Belle Arti - Raymond Poincaré - l'opera è stata acquistata dallo stato francese. L'inaugurazione avvenne il 1 novembre 1899.

39 Il monumento si trova nella chiesa di Sant'Antonio in Campo Marzio (Roma), nota anche come Sant'Antonio dei Portoghesi.

40 Il monumento si trova nel cortile dell'Ospizio di San Pietro (ex convento delle Benedettine di San Pietro) a Vicenza.

41 Ugo Foscolo, *Dei sepolcri carme* (1807), vv. 97-98. Meyer cita dalla traduzione *Weiland Joseph Emanuel Hilschers Dichtungen. - Originale und Uebersetzungen aus Byron, Moore, Goldsmith, Southey, Waller, Lamartine, Ariosto, Foscolo,* herausgegeben mit einem biographischen Vorworte von L. A. Frankl, Pesth, Verlag von Gustav Heckenast, 1840, p. 334.

42 Ugo Foscolo, *Dei sepolcri carme* (1807), vv. 190-195. Cfr. anche *Weiland Joseph* cit., pp. 337-338.

43 Traduzione AdH. Fonte non identificabile.

44 Missirini, *Della vita* cit., pp. 237-261.

45 Quatremère de Quincy, *Canova* cit., pp. 189-201.

46 Missirini, *Della vita* cit., p. 244.

47 *Ibidem*, pp. 244-245.

48 *Ibidem*, p. 245.

49 Testo originale in italiano: cfr. *ibidem*, p. 250.

50 Fonte non individuabile.

51 Missirini, *Della vita* cit., p. 251.

52 Testo originale in italiano: *ibidem*, p. 260.

53 Testo originale in italiano.

54 J. Burckhardt, *Rubens* (1898), prefazione di E. Maurer, traduzione e note di A. Bovero, Torino, Einaudi, 1967, p. 20.

55 "[...] but, (his expression was,) it would be sacrilege in him, or any man, to presume to touch them with a chisel". *Memorandum on the Subject of the Earl of Elgin's pursuits in Greece. 8vo. pp. 77. 6s. Boards. Miller. 1811*, in "The Monthly Review; or Literary Journal", vol. 65, July 1811, pp. 267-278, in particolare p. 277.

56 Cfr. Missirini, *Della vita* cit., p. 398. Canova parla di "una vera carne, cioè la bella natura", Meyer altera invece il significato originario della fonte. Per questo motivo è stato opportuno tradurre il brano dal tedesco invece di inserire le parole di Missirini.

57 Fonte non individuabile. La citazione ripropone comunque un topos che fa capo alla visita di Goethe nella patria del Guercino (Cento) e che si perpetra, ad esempio, nella "Charakteristik von Völkern u. Städten" di J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1860, pp. 338-339.

58 C. L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessenWerke* (Zürich, Gessner, 1806), edizione anastatica e traduzione a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006.

59 Vedi rispettivamente il suo giudizio sul Giasone di Thorvaldsen (C.L. Fernow, *Kunstnachrichten und neueste Literatur von Rom*, in „Der neue Deutsche Merkur", 1803, 8, pp. 313-315) e la monografia su Carstens (C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Hartknoch, 1806).

60 Meyer si riferisce probabilmente all'edizione in lingua tedesca di J. Lange, *Thorwaldsen's Darstellung des Menschen. – Ein kunstgeschichtlicher Umriss.* [...] Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1894.

61 Testo originale in italiano.

62 Missirini, *Della vita* cit., p. 317, n. IV.

63 *Ibidem*, p. 317, n. V.

64 *Ibidem*, p. 326, n. XXII.

65 *Ibidem*, pp. 342-343, n. XLVI.

66 *Ibidem*, pp. 338-339, n. XL.

67 *Ibidem*, p. 47. Anche in questo caso Meyer tende ad alterare il significato originario della fonte attraverso la traduzione. Per questo motivo è stato opportuno tradurre il brano dal tedesco invece di inserire le parole di Missirini.

68 *Ibidem*, pp. 326-327, n. XXIII.

69 *Ibidem*, pp. 331-332, n. XXX.

70 *Ibidem*, 2004, p. 330, n. XXVIII. La traduzione tedesca modifica leggermente il significato: invece della "scelta natura", vi si parla della "natura imbellita grazie all'emendamento dovuto agli antichi".

71 Missirini, *Della vita* cit., p. 318, n. VII.

72 Winckelmann, *Storia dell'arte* cit., III, p. 759.

73 Missirini, *Della vita* pp. 344-345, n. XLVIII.

74 A. d'Este, *Memorie di Antonio Canova* (Firenze: Felice Le Monnier, 1864), edizione anastatica a cura di P. Mariuz, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 1999, p. 28.

75 Fernow, *Über den Bildhauer* cit., II, pp. 54-55.

76 Quatremère de Quincy, *Canova* cit., pp. 48, 99, 142, 208, 238, 245.

77 Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, cit., vol. 2,2 (1848), p. 513, §. 477 (traduzione AdH).

78 Un'affermazione dal senso propriamente opposto inaugura il libro su Thorvaldsen di Julius Lange: „Was Thorwaldsen's Zeitalter im Grunde auf dem Gebiete der Bildnerei wollte, was es von der Antike zu lernen strebte, war die ethische Auffassung der menschlichen Gestalt. Man verlangte danach in erster Linie als Gegensatz zu dem schwülen, frivolen Geist, welcher der französischen Alleinherrschaft aus Ludwig XV. Periode entströmte [...]. Man wollte die letzte büssende Magdalena zur Thür hinauswerfen und statt der schönen Sünderin, die reuevoll am Boden lag, wollte man Menschen sehen, die frei und sicher auf ihren Füssen stehen konnten". Lange, *Thorwaldsen's Darstellung* cit., p. 1.

79 Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Stuttgart, Mäcken, 1846-1857* cit., vol. 3,2,2 (1853), p. 475, §. 639 (traduzione AdH).

80 *Ibidem*, vol. 3,2,2 (1853), pp. 354-355, §. 602 (traduzione AdH).

81 A. Rosenberg, *Thorwaldsen*, Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1896, p. 12.

82 *Ibidem*, p. 9.

QUESTA EDIZIONE DI

CANOVA
Alfred Gotthold Meyer

È STATA STAMPATA DA
TIPOGRAFIA ZACCARIA (NAPOLI) NEL MESE DI DICEMBRE 2014
WWW.TIPOGRAFIAZACCARIA.IT